

Boletim_4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

CAP-ECA-USP 2012





Lenora de Barros, *Já vi tudo* (frame do filme do mesmo nome),
da série *Não quero nem ver*, 2005.

Boletim

Boletim

Boletim_4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

Boletim

2012

Departamento de Artes Plásticas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Universidade de São Paulo

Reitor: João Grandino Rodas

Vice-reitor: Hélio Nogueira da Cruz

Vice-reitor Executivo de Administração:

Antonio Roque Dechen

Vice-reitor Executivo de Relações Internacionais:

Adnei Melges de Andrade

Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária:

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-reitora de Graduação: Telma Maria Tenorio Zorn

Pró-reitor de Pesquisa: Marco Antonio Zago

Pró-reitor de Pós-Graduação: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretor: Mauro Wilton de Sousa

Vice-Diretora: Maria Dora Genis Mourão

Departamento de Artes Plásticas

Chefe: Sônia Salzstein

Vice-Chefe: Luiz Claudio Mubarak

Secretaria: Aparecida Regina Landanji, Solange dos Santos, Stela Maria Martins Garcia, Raul Cecílio

Centro de Pesquisa Arte e Fotografia da ECA/USP

Professores Coordenadores: Tadeu Chiarelli, João Musa, Mario Ramiro

Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa

Arte&Fotografia da ECA/USP

Coordenador: Tadeu Chiarelli

Pesquisadores

Alexander Gaiotto Miyoshi, Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Andréa Cortez Alves, Annateresa Fabris, Alessandra Monachesi Ribeiro, Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Daria Gorete Jaremtchuk, Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista, Eliane Pinheiro da Silva, Fábio D'Almeida, Fernanda Mendoza Pitta, Frederico

Fernando Souza Silva, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Julia Bortoloto de Albuquerque, Julia Coelho Guimarães de Oliveira, Maria Adélia Menegazzo, Maria Eliza L. Borges, Maria Hirszman, Marianne Arnone, Mônica Cristina Junqueira Berto, Regina Teixeira de Barros, Tadeu Chiarelli, Thiago Gil de Oliveira Virava, Yara Schreiber Dines.

Apoio Acadêmico

Raul Cecílio Meneses Júnior

Contato

Departamento de Artes Visuais da ECA/USP

(55) (11) 3091-4430

artefotografia@usp.br

C 2008 dos autores

GEArte&fotografia / ECA / USP / 2009.

Impresso no Brasil

ISSN 1981-1349

Coordenação Editorial

Eliane Pinheiro da Silva

Heloísa Espada

Regina Teixeira de Barros

Thiago Gil

Projeto Gráfico e Diagramação

Elaine Maziero, Fábio D'Almeida

Capa

A partir da obra de Lenora de Barros

Revisão

Alexander Gaiotto Miyoshi, Andréa Cortez Alves, Carolina Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Eliane Pinheiro da Silva, Frederico Fernando Souza Silva, Maria Hirszman, Marianne Arnone, Regina Teixeira de Barros, Tadeu Chiarelli, Thiago Gil de Oliveira Virava.

Editorial

Tadeu Chiarelli

Coordenador do GEA&F

A quarta edição do *Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia* apresenta o resultado dos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo durante os anos de 2008 e 2009, paralelamente às leituras semanais de textos sobre metodologias de estudo da história da arte e fotografia. O conteúdo foi dividido em quatro partes.

A Parte I reúne textos referentes ao III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias da Investigação (fotografia como arte – arte como fotografia), realizado entre os dias 7 e 10 de outubro de 2008, no auditório Freitas Nobre da ECA/USP. Nessa edição, além das comunicações proferidas por estudiosos ligados a universidades de diferentes regiões do país, o Seminário incluiu também mesas de debate, nas quais artistas cujas obras se valem e pensam criticamente a fotografia foram convidados a apresentar seus trabalhos, tendo ao lado um crítico convidado também para discutir a presença da fotografia na obra de cada artista.

Compuseram as mesas os seguintes pares de artistas e críticos: Vera Chaves Barcellos e Fernando Cocchiarale; Regina Silveira e Sônia Salzstein; Lenora de Barros e Elaine Caramella; Anna Bella Geiger e Adolfo Montejo Navas.

Como se poderá notar pela leitura da transcrição dos debates, o formato foi bem sucedido e vem sendo adotado desde então nos Seminários organizados pelo Grupo.

O III Seminário Arte, Cultura e Fotografia contou ainda com duas palestras:

“A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya”, proferida pela Profa. Dra. Almerinda Lopes (Universidade Federal do

Espírito Santo), que articula uma interpretação dos trabalhos desenvolvidos por Rosa Farya entre as décadas de 1970 e 1990 a partir de algumas ideias lançadas pelo historiador e teórico da fotografia francês André Rouillé.

“Caixa de Pandora: deslocamentos, novas linguagens e práticas na fotografia paraense dos anos 1990”, proferida pela profa. Pra. Marisa Mokarzel (Universidade da Amazônia), discute a produção de artistas ligados ao grupo Caixa de Pandora, surgido na década de 1990, em Belém do Pará, e composto por Claudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy. As pesquisas e atuação do grupo contribuíram para a dinamização dos debates e da reflexão sobre fotografia em Belém.

A Parte II do *Boletim 4*, reúne textos apresentados no IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Memória, Outros Debates, realizado de 9 a 13 de novembro de 2009, no Auditório Lupe Cotrim, da ECA-USP.

A seleção de comunicações privilegiou pesquisas que tivessem como tema as muitas possibilidades de relação entre fotografia e memória. Dentro desse recorte, discutiu-se desde o chamado “retrato memorial”, lembrança dos mortos colocada sobre seus túmulos nos cemitérios, até a obra de uma artista contemporânea como Rosângela Rennó, que foi objeto de três comunicações e da palestra “Glossário RR”, proferida pela Profa. Dra. Maria Angélica Melendi (Universidade Federal de Minas Gerais), propondo uma investigação de problemas centrais nas pesquisas da artista mineira a partir de um conjunto de verbetes abordando noções como arquivo, identidade, amnésia e memória.

Além desse tema geral, a programação contemplou ainda outras reflexões sobre a imagem reproduzida mecanicamente, com uma mesa de comunicações dedicadas à gravura, em que foi debatida sua importância na formação de imaginários e nas práticas artísticas modernas e contemporâneas.

Para as mesas de depoimentos de artistas e comentários críticos foram convidados: Cláudio Tozzi e Rafael Vogt Maia Rosa; Hudnilson Jr. e Ana Maria Albani de Carvalho; Lia Chaia e Paulo Duarte; Giselle Beiguelman e Daniela Bousso.

A partir desta edição do Seminário, o Grupo optou por disponibilizar o registro audiovisual dessas discussões na íntegra, através de links para o site IPTV USP.

Retomando a prática iniciada no *Boletim* número um, com a publicação do “Relatório da II Exposição Nacional de 1866”, de Victor Meirelles, a Parte III deste *Boletim* traz outro documento histórico relevante para o conhecimento das primeiras reflexões, em língua portuguesa, sobre a imagem reproduzida mecanicamente e sua inserção na sociedade. Trata-se de “A Primeira missa no Brasil, considerações sobre a reprodução cromo-oleográfica do quadro de Victor Meirelles, exposição do assunto e rápida biografia do autor”, redigido em 1878 pelo escritor português Manuel Pinheiro Chagas como notícia explicativa à edição litográfica da obra do pintor brasileiro.

O texto vem precedido de uma introdução preparada pela então graduanda Eliane Pinheiro Silva, integrante do Grupo, que desenvolveu, entre 2008 e 2009, pesquisa de Iniciação Científica na qual analisa a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles e suas ressonâncias na história da arte no Brasil.

Dando continuidade à proposta iniciada na edição anterior do Boletim, a Parte IV divulga os Projetos de Pesquisa de Eliane Pinheiro Silva e Andréa

Cortez Alves, graduanda e também integrante do Grupo, contemplados com Bolsa FAPESP. Ambas concluíram suas pesquisas de Iniciação Científica no período compreendido por esta edição.

Por fim, agradecemos a todas as pessoas, físicas ou jurídicas, que cederam gentilmente imagens e/ou textos para a realização desta edição.

SUMÁRIO

PARTE I

Anais do III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: fotografia como arte – arte como fotografia, 2008

COMUNICAÇÕES

Os panoramas perdidos de Victor Meirelles

Mário César Coelho 13

Benedito Calixto e Militão Augusto de Azevedo:

uma análise comparativa sob a ótica de Vilém Flusser e Andreas Müller-Pohle

Marco Fabio Cunha Grimaldi 23

Pedro Weingärtner e a fotografia

Paulo Gomes 33

A escravidão na fotografia de Christiano Jr: tradição e realismo

Maria Hirszman 43

PALESTRAS

A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya

Almerinda Lopes 57

Caixa de Pandora: deslocamentos, novas linguagens e práticas na fotografia paraense dos anos 1990

Marisa Mokarzel 71

DEPOIMENTOS, COMENTÁRIOS E DEBATES

Minha experiência com a fotografia

Vera Chaves Barcellos 83

Fotografia como arte, arte como fotografia I

Fernando Cocchiarale (comentador) 91

Notas sobre a fotografia

Regina Silveira 101

Fotografia como arte, arte como fotografia II

Debate: Regina Silveira e Sônia Salzstein 106

Fotografia como arte, arte como fotografia III

Lenora de Barros 117

Lenora em obras

Elaine Caramella (comentadora) 126

Fotografia como arte, arte como fotografia IV

Anna Bella Geiger 135

Fotografia como arte, arte como fotografia IV

Adolfo Montejo Navas (comentador) 139

PARTE II

Anais do IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia: memória, outros debates, 2009

COMUNICAÇÕES

Sobre o espaço fotográfico meta-histórico (e breve comentário sobre a obra de Alair Gomes)

Otávio Leonídio 149

Em toda a parte: o fotógrafo como poeta no Recife de 1950

Fabiana Bruce Silva 163

A fotografia em túmulos brasileiros: ornamento e memória	
Maria Elizia Borges	175
Imagem e memória: usos da fotografia mortuária em contexto familiar	
Déborah Rodrigues Borges	185
Entre o texto e a imagem: as narrativas arquivadas de Rosângela Rennó	
Maria Adélia Menegazzo	195
Rosângela Rennó: estigma da imagem como consciência de si e do outro	
Cláudia Fazzolari	203
Fotografia e memória:	
um estudo sobre alguns trabalhos de Christian Boltanski e Rosângela Rennó	
Thiago Gil	211
Anotações sobre a fabricação das figuras repetidas	
Claudio Mubarak	223
A gravura nos livros de viagem ao Brasil	
e suas relações com o desenho e a pintura no século XIX	
Valéria Piccoli	229
 PALESTRA	
Glossário RR	
Maria Angélica Melendi	239
 DEPOIMENTOS, COMENTÁRIOS E DEBATES	
Depoimentos de artistas e comentários críticos	
http://www.youtube.com/user/geartfoto	255
 PARTE III	
REEDIÇÃO	
 Introdução a Manuel Pinheiro Chagas	
Eliane Pinheiro Silva	259
<i>A Primeira missa no Brasil</i>, considerações sobre a reprodução cromo-oleográfica do quadro de Victor Meirelles, exposição do assunto e rápida biografia do autor	
Manuel Pinheiro Chagas	261
 PARTE IV	
PROJETOS DE PESQUISA	
 Revista <i>Renascença</i>: a arte da academia e a fotografia na constituição do imaginário nacional	
Andréa Cortez Alves	277
<i>A Primeira missa no Brasil</i> de Victor Meirelles e suas ressonâncias na arte brasileira	
Eliane Pinheiro da Silva	285

Boletim - 4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE I

Anais do III Seminário Arte, Cultura e Fotografia:
fotografia como arte – arte como fotografia, 2008

Os panoramas perdidos de Victor Meirelles

Mário César Coelho¹

Resumo

Victor Meirelles de Lima (1832-1903) expôs o Panorama do Rio de Janeiro em Bruxelas, na Exposição Universal de 1889, em Paris, e, finalmente, no Rio de Janeiro. Na mesma rotunda, ele expôs um acontecimento republicano: o Panorama da Entrada das Forças Legais. Seu terceiro Panorama foi comemorativo dos 400 anos do Descobrimento do Brasil. Doados pelo pintor à República, os Panoramas foram perdidos e vistos pela última vez em 1910, abandonados no pátio do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista. No final do século XIX, a arte dos Panoramas havia entrado em decadência, provocada pelas imagens em movimento e encaminhando o público para outra forma de percepção visual, o cinema.

Palavras-chave

Panorama; Pintura; Século XIX; Victor Meirelles.

Iniciamos a pesquisa de doutorado analisando a perspectiva nas histórias em quadrinhos. Ao estudarmos o tema da paisagem, percebemos que, no caso dos quadrinhos, existe uma constância, uma persistência do espaço aéreo dos super-heróis, sempre voando, olhando por cima de tudo. Ao refletir sobre o modo como apareciam essas paisagens vistas do alto, fomos levados, por alguns caminhos e leituras, a entrar no tema dos artistas viajantes e da pintura acadêmica. Na pintura de paisagem descobrimos os panoramas. Ainda na pesquisa sobre as origens dos quadrinhos no Brasil, lemos uma crítica do Ângelo Agostini (1843-1910) publicada na revista *Ilustrada*, na qual ele dizia que o Victor Meirelles (1832-1903) “não sabia desenhar bem”, o que era bastante intrigante. Meirelles foi muito criticado, em grande parte, por ser identificado com o Império.

Refletiremos sobre o tema do panorama a partir de alguns aspectos, entre eles, de como um pintor da importância de Victor Meirelles, mesmo sendo um pintor “acadêmico”, realizou três panoramas circulares que haviam sido todos perdidos. Conhecemos apenas os estudos (propomos na tese² uma sequência circular provável destes estudos) presentes no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, realizados por Meirelles e Langerock (1830-1915). Outras questões dizem respeito ao panorama como invenção, como atividade comercial, como espetáculo para um público heterogêneo, o panorama como imersão, onde o espectador penetra outra realidade da qual ele também passa a fazer parte. Os panoramas participam da vontade, bastante comum na época, de registrar os acontecimentos, as principais batalhas e as paisagens das cidades no século XIX.

¹ Arquiteto, historiador, professor associado da Universidade Federal de Santa Catarina.

² COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles, aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Tese de doutoramento. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

3 COLI, Jorge. "Como estudar a arte brasileira do século XIX". In: *Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

4 CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

5 DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

6 Há uma documentação sobre Victor Meirelles no Museu D. João VI, no Rio de Janeiro que mostra esse descaso de muitos anos em relação à sua obra.

Na aproximação com a obra de Victor Meirelles havia uma visão muito esquemática do que era "acadêmico" ou "moderno", mas descobrimos novas perspectivas, entre elas, a reflexão de Jorge Coli sobre a visão da arte no século XIX, uma referência importante para quem deseja olhar as obras de arte não somente com o fim de enquadrá-las num movimento.³ Meirelles, com o Prêmio de Viagem para a Europa, vai para Roma e Paris estudar e torna-se o primeiro pintor brasileiro a expor uma obra no exterior, *A primeira missa no Brasil* (1860). Victor Meirelles tinha uma identidade com a Academia que estava se formando no Brasil. Tadeu Chiarelli escreve sobre isso em *Arte internacional brasileira*⁴ e na introdução de *Arte brasileira* de Gonzaga Duque.⁵ Procuramos mapear a bibliografia sobre os panoramas e o pintor basicamente encontrando uma história semelhante: por sua identificação com o Império, teria ficado marginalizado e suas obras panorâmicas acabaram perdidas, como que em decorrência de uma espécie de castigo. Do ponto de vista historiográfico, a culpa da perda dos panoramas era da instauração da República. Victor Meirelles teve realmente um final de carreira melancólico. O artista nem soube que os panoramas se perderam e sua obra ficou esquecida por algum tempo.⁶ Ele viveu muito tempo da pintura de retratos, que ainda era uma questão de sobrevivência para muitos pintores. Com a República, ele deixou de ser professor da Escola Nacional de Belas Artes e manteve esta atividade durante um período no Liceu de Artes e Ofícios.

Uma das primeiras perguntas foi: "o que é um panorama?" Descobrimos que o panorama não é simplesmente uma pintura ou uma arquitetura, ela é um aparato espacial para visualizar uma pintura. O panorama circular é uma invenção datada, uma criação de Robert Barker (1739-1806) patenteada em 19 de junho de 1787. Antes desta época não existia a palavra "panorama". Quando lemos um texto anterior a este período, no qual se traduz como "panorama", na verdade está se referindo a uma visão do alto, a uma paisagem ou a um dos significados que derivaram desta mesma palavra como "abarcando um assunto de forma geral". Foi designado num determinado momento como uma "paisagem num piscar de olhos". Mesmo que a palavra "panorama" não conste inicialmente no registro de sua patente, ela aparece logo em seguida nos jornais como designação deste espaço. Há também o mito sobre como Barker inventou isso. Uma versão diz que ele teve essa visão olhando em torno do guarda-chuva aberto num dia de chuva. Outra conta que ele teve a percepção desse espaço no interior de uma prisão, ao precisar ler uma carta e aproximá-la de uma parede iluminada por cima.

O panorama era uma construção arquitetônica em forma de rotunda que possuía uma pintura, não pintada diretamente na parede, mas sim numa tela circundante. Esse tipo de arquitetura e pintura foi desenvolvido principalmente na Europa (a Bélgica foi um dos países onde se fez muitos panoramas). Essa tela panorâmica era gigantesca, com aproximadamente quatorze metros de altura por mais de cem metros de comprimento. Podemos imaginar as dimensões desta edificação com um diâmetro por volta de trinta metros. As rotundas eram instaladas nos centros urbanos, em lugares acessíveis à multidão. No caso do Brasil, Victor Meirelles instalou o panorama nas imediações do cais do porto do Rio de Janeiro.

Em *Arte virtual*, Oliver Grau⁷ aponta para o fato de que o panorama nasce como uma arte de imersão, uma realidade virtual. Ou seja, trata-se de uma linguagem que não está morta, podendo tornar-se mais forte com o avanço das novas tecnologias. O espectador era levado a entrar, ficar “imerso” numa outra realidade. O espectador precisava “jogar”, pois estava diante de uma pintura que representava uma nova realidade, sabendo que lá fora estava a praça. O acesso ao prédio se dava em meio ao burburinho da rua, e o espectador, quando entrava tinha que passar por um corredor escuro. Barker, seu inventor, pensou em um meio de descondicionar o espectador do ambiente externo fazendo-o passar por uma espécie de câmara escura, desorientando-o e imprimindo um processo de readaptação. No final desse corredor, a pessoa subia por uma escada helicoidal e chegava numa plataforma. Em torno dela havia essa tela, iluminada por uma luz que vinha de cima, por um foco zenital. Mas o visitante não podia observar de onde vinha essa luz porque havia uma espécie de grande “guarda-chuva”, uma cobertura que deixava a pessoa na penumbra. Após sair desta área mais escura ela se deparava com uma tela iluminada.⁸ O espectador entrava num interior para ver outro “exterior”.

Alain Corbin,⁹ num ensaio sobre a paisagem afirma que o panorama é uma mecânica do olhar. O espectador também não conseguia ver o que estava abaixo de determinado ponto de vista. Ele não podia sair da plataforma, não podia chegar pertinho da tela, pois estava limitado, circunscrito àquele ponto de vista, já que precisava de uma distância para poder observar a imagem. O espaço inferior que marca a distância entre o observador e a tela era aproveitado e era denominado *faux terrain*.¹⁰ Os temas eram paisagens e batalhas, assuntos típicos do século XIX não só nos panoramas, mas também em boa parte da pintura do período. Em uma pintura de paisagem de praia, acrescentava-se a própria areia neste piso suspenso; se fosse a representação de uma batalha colocava-se não somente terra, grama, mas também objetos que tivessem relação com os combates, destroços de guerra, carroças, soldados e cavalos de cera.

7 GRAU, Oliver. *Arte virtual*. São Paulo: Unesp, 2007.

8 O panorama inicialmente funcionava apenas durante o dia. Em dias nublados não havia iluminação suficiente. A necessidade de iluminação natural era um problema em função de seu caráter empresarial.

9 CORBIN, Alain. *L'Homme dans le paysage*. Entretien avec Jean Lebrun. Paris: Les Éditions Textual, 2001, p. 9.

10 “Terreno falso”, literalmente em português.



Fig. 1. Interior do Panorama Mesdag, Holanda. Foto do autor

A pintura panorâmica utiliza as estratégias de visibilidade presentes no século XIX. É uma arte híbrida, uma pintura integrada a uma arquitetura, tem um pouco de cenário e de teatro. Estas características se intensificam nos trabalhos desenvolvidos por Jean-Charles Langlois (1789-1870). Em um dos seus primeiros panoramas, ele fez uso de um navio que foi desmontado e o artista o transformou em plataforma com os tripulantes vestidos de acordo com suas funções.

Havia dois tipos de rotunda: as provisórias, com madeira e uma estrutura metálica desmontável; e as rotundas mais permanentes – mas que, veremos, muitas vezes não duravam tanto tempo assim – feitas de alvenaria e podendo também ter uma estrutura de metal. Em algumas rotundas, havia a ideia de incorporar algum comércio, restaurantes, serviços. O aspecto de reclusão é forte; são construções imensas, fechadas. Se hoje nos assustamos com a presença de alguns *shoppings centers* podemos imaginar o impacto disso no século XIX. Esse efeito era amenizado por uma linguagem um pouco neoclássica nas entradas das rotundas.



Fig. 2. Vista do Panorama de Waterloo, Bélgica. Foto do autor

11 ROBICHON, François. *Les Panoramas en France au XIXe siècle*. Université de Paris X-Nanterre, 1982 (Thèse de Doctorat) 2 v.

O estudioso de panoramas François Robichon¹¹ afirma que o panorama nasce como uma atividade comercial e disto resulta seu desenvolvimento posterior. Esses panoramas eram financiados por sociedades comanditárias. Os panoramas ficavam por volta de seis meses numa cidade e, depois que perdiam o interesse, tinham que circular. Mudava-se a pintura para outro lugar. Passavam da Alemanha pra França, pra Inglaterra, mais tarde aos Estados Unidos. Para viabilizar essa rotatividade, foi necessária uma padronização das telas e, obviamente, da própria arquitetura. No universo dos panoramas era praticada também a divisão de tarefas. O pintor principal era encarregado pela empresa de coordenar uma equipe de pintores especializados em paisagem, pessoas, nuvens e outros temas.

O panoramista Langlois começou a utilizar a fotografia como uma forma instrumental de registro das pessoas, das construções, da paisagem. Ao ser contratado para representar uma batalha e necessitar de rapidez na execução, ele utilizou a fotografia não somente pela pressa, mas também para ter um documento mais preciso da paisagem e, portanto, com maior veracidade. Os panoramas enfatizavam o caráter documental de um acontecimento, demarcando um local de batalha, o momento exato de um combate e fazendo com que o espectador pudesse se imaginar naquele espaço e momento. Era uma pintura vinculada a uma paisagem real e a um acontecimento histórico.

Procuramos ao longo da pesquisa refazer os nexos da relação de Victor Meirelles com os panoramas. Consideramos um marco dessa aproximação com os panoramas a sua estada em Paris entre os anos 1881 e 1883 para realizar uma réplica da monumental pintura do *Combate naval do Riachuelo* (1872), que havia sido destruída acidentalmente em 1876, depois da Exposição na Filadélfia. Meirelles fez essa viagem para a Europa, no começo da década de 1880, passando por uma fase muito crítica. Vinha daquele famoso embate de 1879, quando expõe *Batalha dos Guararapes* (1879) junto com a *Batalha do Avaí* (1877) do Pedro Américo, desencadeando um processo muito complicado. Chega a ser acusado depois de plágio,¹² de que sua composição não era correta. Antes de realizar sua tarefa, ele aproveita para viajar por diversas cidades, em plena efervescência dos panoramas. Rodolfo Bernardelli (1852-1931), quando alguns anos antes havia ido à Paris, relatou a visita ao panorama de Philippoteaux, chamado *Cerco de Paris* que “impressionava a multidão”.¹³ Não encontramos nada escrito, mas provavelmente Meirelles viu este panorama, em exposição na época. É ao final desse período, em seu regresso ao Brasil, que ele decide começar a empreitada dos panoramas.

Havia um envolvimento temático e de método de trabalho em Meirelles com a forma de representação dos panoramas. Meirelles está próximo, assim como muitos pintores da época, da pintura de batalha, de uma pintura documentarista, ao mesmo tempo em que é exímio pintor de paisagens. Quando ele pintou o *Combate naval do Riachuelo*, por exemplo, ele foi para o ambiente da Guerra do Paraguai. A temática das batalhas era recorrente entre pintores pertencentes às Academias de Belas Artes. Na tela da *Batalha dos Guararapes*, veremos também o primeiro plano bastante enfatizado, o que nos remete à uma relação figura fundo enfatizando a dramaticidade e a profundidade da paisagem.

Se observarmos a trajetória de Victor Meirelles e os trabalhos realizados antes de ingressar na Academia – como, por exemplo, *Vista de Desterro*, na qual retrata Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis – notamos que ele tinha uma ligação muito forte com a pintura de paisagem. A questão da paisagem do alto é interessante no aspecto da pintura e também da arquitetura. Há toda uma literatura sobre isso. As torres das igrejas eram lugares privilegiados como postos de observação e visão da cidade. Há também a sequência visual da paisagem presente nos panoramas. As paisagens circulares eram uma coisa comum no século XIX, com o pintor realizando doze ou dezesseis seções e exibindo esses trabalhos muitas vezes na forma de álbuns.

12 No livro de Rangel Sampaio, *O quadro da Batalha dos Guararapes: seu autor e seus críticos*, publicado em 1880, no Rio de Janeiro, pela Typographia de Serafim José Alves, detalha bem esse período vivido por Meirelles.

13 WEISZ, Suely de Godoy. “Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos”. In: *180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

14 Prof. Dr. Jacques Leenhardt, leciona na École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris. Foi coorientador da presente pesquisa no doutorado sanduíche realizado em 2006. Profa. Maria Bernardete Ramos Flores, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC foi a professora orientadora.

Ao obtermos o apoio financeiro – Bolsa Sanduíche da CAPES – tivemos a oportunidade em Paris de manter contato com o Professor Jacques Leenhardt.¹⁴ O pensamento inicial era de “trabalhar com o panorama fazendo uma leitura somente a partir do desenho”. O Prof. Leenhardt falou sobre duas coisas essenciais: a impossibilidade de abordar a imagem e a paisagem no século XIX sem entrar na fotografia e, devido ao pouco tempo disponível, visitar apenas alguns panoramas, focando a pesquisa nas bibliotecas. Em parte desta pesquisa percebemos uma faceta até então pouco conhecida da atividade de Langerock como fotógrafo. Langerock tinha formação em Gand, na Escola de Belas Artes, e morava França. Veio ao Brasil em torno de 1885, para divulgar sua obra, fez uma exposição e ficou conhecido basicamente como paisagista, não como fotógrafo. Não sabemos se os artistas tiveram algum contato anterior em Paris.

D. Pedro II gostava de viagens e fotografias. Numa destas fotografias de personalidades encontramos a imagem do imperador. Estes cartões fotográficos tinham a identificação dos fotógrafos (alguns chamados também de pintores fotógrafos), num deles descobri o fotógrafo Numa Blanc, ao qual Henri Langerock se associou durante um período, antes de participar do registro fotográfico da Comuna de Paris.

Victor Meirelles se associou ao pintor belga Henri Langerock e juntos montaram uma empresa de panoramas como uma sociedade de ações. Sabemos através de documentos que eles começaram uma empresa de panoramas no Rio de Janeiro. Meirelles deve ser visto não só como pintor, mas também como um empresário de panoramas. Para isto ter ocorrido houve uma combinação entre a questão temática, a influência decisiva do encontro com Henri Langerock no Brasil e a viagem de Meirelles à Europa no início da década de 1880.

O texto de Tadeu Chiarelli resgata o parecer do crítico Victor Meirelles sobre a fotografia¹⁵ mostrando como ele tinha conhecimento da técnica fotográfica. A aproximação do pintor com Langerock não se dá somente através da pintura, mas também do registro fotográfico. Langerock realizou fotos de Paris arrasada, as imagens dos desastres da Comuna de Paris, participando de uma estética das batalhas junto com André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) e outros fotógrafos. No livro de Maria Inês Turazzi,¹⁶ há um interessante apontamento sobre uma montagem fotográfica que o Langerock faz com o fotógrafo Marc Ferrez. Lamentamos que Langerock, um fotógrafo pintor, tenha caído no esquecimento. Quando ele morreu, sua obra foi leiloada. Sabemos que ele chegou a fazer um diorama em 1894.

Os dois pintores saem do Rio de Janeiro, fazem vários estudos da cidade, levam fotografias e vão pintar na Bélgica, primeiro em Bruxelas e depois em Ostende. Não devemos esquecer que a Bélgica era o lugar onde mais se desenvolvia os panoramas. Havia uma estrutura para os pintores de panoramas. Existiam panoramas ou rotundas de aluguel, onde se podia executar a pintura e depois o panorama era exposto em outra rotunda. Eles terminaram a pintura e não conseguiram expor em Londres ou Paris, mostrando primeiramente em Bruxelas e depois na Exposição Universal de Paris em 1889, onde ganharam medalha de ouro.

15 CHIARELLI, Tadeu. “Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia”. In: *Boletim n. 1* do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, 2006.

16 TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez: fotografias de um “artista ilustrado”*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (Série Espaços da arte brasileira).

No Encontro internacional de panoramas,¹⁷ realizado no Panorama Mesdag, visitamos um local em Bruxelas – hoje um estacionamento – onde provavelmente foi exposto o panorama de Victor Meirelles, em março de 1888. É interessante que na Notícia Explicativa desta exposição, que era entregue aos espectadores dos panoramas, junto ao nome de Victor Meirelles a menção de coautoria de Henri Langerock foi colada sobre o livreto após a impressão. Isto, de certa forma remete aos problemas judiciais que os dois estariam enfrentando e que resultaria no desligamento de Langerock da sociedade.

Após a Exposição Universal de Paris, em 1889, Meirelles se empenhou em montar o panorama no Rio de Janeiro. Há uma série de documentos sobre a tramitação para autorização desta edificação, as licenças solicitadas à prefeitura, onde mais uma vez transparece a faceta empresarial do panorama. A fotografia nos ajuda a reconstituir a história, pois podemos perceber onde a rotunda foi edificada a partir das imagens feitas por vários fotógrafos em 1891, nas quais ela aparece nas proximidades do antigo Paço Imperial, a partir dos pontos de vista do porto e do Morro do Castelo, que seria depois destruído, assim como a rotunda, pois passaram a ser vistos como estorvos.

A temática da viagem foi muito explorada no final do século XIX. Agentes de viagem enfatizavam o conforto e segurança, e representavam um panorama de um transatlântico com os dioramas simulando os interiores. Ao mesmo tempo havia o apelo atrativo da viagem sem sair do lugar: “venha visitar um panorama porque se você nunca foi a Constantinopla você pode pagar um ingresso e conhecer Constantinopla”. “Você pode ir ao Rio de Janeiro”, diziam aos franceses em 1889, “sem o risco de contrair febre amarela”.

O panorama do Rio de Janeiro recebeu uma leitura muito interessante da professora Flora Süssekind, em *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*.¹⁸ Segundo Süssekind, a imagem deste panorama foi utilizada como parte de um cenário de *Tribofé*, uma peça de Artur Azevedo, e ressalta o fato das pessoas às vezes entrarem de binóculos para poder ver a paisagem mais de perto, pois não podiam se aproximar. E os anúncios de Victor Meirelles também sugeriam a imersão: “venham ver o Rio de Janeiro como nunca foi visto a partir de uma plataforma, você pode usar binóculos”. Era uma nova realidade na qual as pessoas podiam, de uma forma divertida, confundir a cidade com o próprio cenário.

Victor Meirelles fez um segundo panorama, a partir da fortaleza de Villegaignon, logo após a eclosão da Revolta da Armada. Os panoramas estavam ligados a acontecimentos recentes, isso interessava à multidão. Não se podem ignorar as dificuldades técnicas. Quando Victor Meirelles vai fazer o panorama *Revolta da Armada* precisa encomendar da Europa as telas. No Brasil não havia telas para pinturas de quatorze metros de altura.

Neste segundo caso, há uma clara influência da fotografia no desenho, como se pode concluir a partir da comparação entre os estudos do panorama e, por exemplo, uma fotografia de Juan Gutierrez (1859-1897). Nos detalhes, o pintor adota o mesmo ponto de vista dessa fotografia que provavelmente lhe serviu de referência. É intrigante Langerock não ter realizado fotografias de Victor Meirelles e dos panoramas durante a viagem para Bruxelas e Ostende. Assim como não haver fotografias de Victor Meirelles pintando

17 14th Panorama Conference: The Quest for Illusion aconteceu em setembro de 2006, no Panorama Mesdag, em Haia, Holanda.

18 SÜSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação casa de Rui Barbosa, 1986.

dentro de uma rotunda no Rio de Janeiro, com tantos fotógrafos em atuação na cidade naquela época. Isto é a história, trabalhamos com documentos, mas desejamos completar as lacunas.

Muitas vezes falou-se do panorama do Rio de Janeiro como se fosse giratório, com a plataforma de observação giratória, o que nos parece equivocado. Quando se fala de panorama giratório muitas vezes está se referindo ao Diorama, inventado por Daguerre (1787-1851) e Charles Bouton (1781-1853), uma forma de teatro com palco giratório de 180 graus e que incluía movimentos e efeitos de iluminação. O primeiro Diorama foi inaugurado em 1822 e foram sendo agregados aos panoramas.¹⁹ Os casos de panoramas giratórios eram raros e o custo muito elevado. O *Panorama do Sedan* (Alemanha) foi um dos que transportava o observador numa lenta rotação em volta da pintura.

Dentro de uma linha evolutiva do panorama tradicional, surgiram outras experimentações, como o Cosmorama e o Mareorama, que procuraram introduzir movimento no cenário. Foi grande a decadência dessa forma de arte após o surgimento do cinema e das imagens em movimento. Nosso interesse principal recai sobre o panorama circular mais tradicional do século XIX, dos quais restaram algumas telas e rotundas. Ainda existem alguns panoramas remanescentes, mas grande parte foi destruída. As rotundas foram demolidas ou adaptadas para teatro, circo ou outra função semelhante, como ocorreu com alguns panoramas em Paris. Muitas telas panorâmicas foram retalhadas e vendidas aos pedaços.

Os panoramas entraram em desuso sobretudo por causa de suas dimensões gigantescas que implicavam numa enorme dificuldade de armazenamento das obras. As telas necessitavam da arquitetura para uma melhor preservação. A melhor forma de conservar as telas era deixá-las expostas. É possível que hoje não tivéssemos condições adequadas, seria muito difícil conservar um panorama, um trabalho naquelas dimensões. Durante a pesquisa, percebemos que não foi só a questão da passagem da Monarquia para a República que ocasionou a perda dos panoramas de Meirelles. As perdas não foram fruto apenas de sua identificação com o Império. Não podemos isentar completamente as políticas instauradas no período republicano, mas, no caso dos panoramas houve uma perda geral no mundo inteiro.

Em 1910, por conta de uma reforma de reurbanização na Quinta da Boa Vista, aparecem três caixões que continham provavelmente o *Panorama do Rio de Janeiro*, o *Panorama da Revolta da Armada* e o *Panorama do descobrimento do Brasil*, que haviam sido doados pelo pintor para a República para serem expostos mais tarde, o que acabou não acontecendo. Os panoramas passaram despercebidos durante alguns anos. O material ficou esquecido num depósito abandonado, sujeito às intempéries. As autoridades – há uma documentação no Museu D. João VI sobre isso – se referiam aos panoramas dentro dos caixões como estorvos com os quais não se sabia o que fazer. E eles desapareceram. A perda e o luto associados aos panoramas são como indícios de uma modernidade.

Um artista como Victor Meirelles estava fazendo uma obra que era um espetáculo acessível para a multidão, sendo recebido com certo desprezo pela elite cultural. Ao mesmo tempo em que Meirelles se empenhava na exposição do panorama no Rio, chegava também ao Brasil o animatógrafo, um espetá-

19 Outro nome muito conhecido relacionado ao panorama é o *Panorama do Imperador* (*Kaiser Panorama*) que utilizava a fotografia estereoscópica e foi criado pelo físico August Fuhrmann. Na verdade, o observador ficava sentado diante das fotografias que giravam através de um mecanismo interno. Walter Benjamin menciona este artefato e a sua percepção na mudança das paisagens ao toque de uma campainha. Cf. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. De Rubens R. Torres Filho José C. Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, v.2).

culo que incorpora imagens em movimento. O panorama que estava em seu auge começava seu próprio processo de decadência. Era uma forma de fazer arte que estava ligada ao efêmero da própria modernidade.

Como um artista que pertence ao mundo do museu, uma prática acadêmica ligada a uma visão de arte que depende de leituras que estão na origem da imagem, é levado de repente a produzir uma obra voltada para um grande público? Um público que não precisa ter nenhum conhecimento prévio sobre a obra, apenas pagar o ingresso para entrar e ver uma imagem. Isto intervém diretamente na discussão sobre a distinção entre arte popular e arte erudita, colocando em pauta um tipo de questão que envolve a fotografia e também o cinema até o início do século XX.

Eliane Considera²⁰ argumenta que não é possível apontar o *Panorama do Rio de Janeiro* como um fracasso. Os números mostram que foi um sucesso de público. Mas é um lucro decrescente, normal, mesmo para os padrões dos panoramas europeus. Por isso as telas eram itinerantes. Meirelles tem dificuldade, por exemplo, para concluir o *Panorama do descobrimento do Brasil*, para o Quarto Centenário, celebrado em 1900. Mesmo num evento comemorativo, faz com que peça dinheiro publicamente, anunciando num jornal carioca algo como: “ajudem-me a terminar a obra”. Meirelles deixou como herança, além de uma vida dedicada aos desenhos e pinturas, o fato de ter realizado seus últimos panoramas remando contra a corrente, introduzindo uma arte do espetáculo até então pouco conhecida no Brasil.

20 CONSIDERA, Eliane. "Uma modernidade bem-comportada: o Panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro de Vítor Meireles e Langerock". In: *I Colóquio Internacional de História da Arte. Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. Coordenação e edição Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000, p. 293.

Benedito Calixto e Militão Augusto de Azevedo: uma análise comparativa sob a ótica de Vilém Flusser e Andreas Müller-Pohle

Marco Fabio Cunha Grimaldi¹

Resumo

Na época da comemoração do centenário de independência do Brasil em 1822, Affonso de E. Taunay, diretor do Museu Paulista, encomendou ao pintor Benedito Calixto de Jesus a execução de onze telas a partir de fotografias contidas no *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862 – 1887)*,² de autoria do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo com o objetivo de retratar a cidade de São Paulo em seu período colonial, anterior à sua urbanização acelerada ocorrida a partir do final do século XIX. Este fato, a princípio corriqueiro, representa, na verdade, uma excelente oportunidade para se desenvolver uma análise da relação entre a pintura e a fotografia, seja naquilo que as aproxima, seja naquilo que as afasta. Mas, sobretudo, permite aprofundar o entendimento sobre quais são as consequências da migração de um suporte para o outro, no caso específico, da fotografia para a pintura.

Palavras-chave

Militão Augusto de Azevedo; Benedito Calixto; Museu Paulista.

O trabalho de Calixto para o Museu Paulista foi desenvolvido em um momento em que a elite paulista esforçava-se para construir a história e a identidade do Estado de São Paulo em conformidade com os ideais republicanos, mostrando aos seus habitantes e ao resto do país a importância do bandeirante, do tropeiro e do caipira para a construção da nação.³

Para este projeto, todo o Museu, inclusive em sua estrutura física, foi preparado para transmitir à população paulista a ideia da história de São Paulo que a classe dominante, à qual Taunay pertencia, visava construir. Desse modo, o Museu Paulista foi transformado em uma grande alegoria histórica. Tadeu Chiarelli diz que o Museu e suas instalações “antes de informarem sobre a história do país, informavam sobre como Taunay e a classe dominante à qual servia desejavam que a história do país fosse vista pela população”.⁴ Além disso, o mercado de arte paulista de então também favorecia iniciativas desta natureza, uma vez que a mesma elite que buscava construir a história do Estado desejava mostrá-la e, consequentemente, estava sempre pronta a adquirir obras que a enaltecessem,⁵ como as executadas por Calixto.

Para a execução de seu projeto de reconstrução da São Paulo colonial, que possuía um marcante caráter pedagógico,⁶ Taunay optou por utilizar as fontes mais confiáveis às quais teria acesso, como pesquisas arqueológicas, relatos orais que se preservaram ao longo do tempo e, sobretudo, textos e documentos de época. Na ausência dessas, trabalhou com fontes iconográficas, como aquarelas, desenhos e fotografias, as quais eram, entretanto, tratadas como textos. Por isso, a escolha de Calixto, que já havia colaborado com o Museu

1 Mestrando em História, Crítica e Teoria da Arte no programa de pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP; membro do grupo de Estudos Arte&Fotografia.

2 O *Álbum* foi confeccionado com folhas de papel de seda de cores diferentes e contém 60 fotografias a partir de negativos em vidro de 17 x 24 cm, coladas sobre cartão impresso – 22 imagens de 1862 contra 37 de 1887 (e apenas uma de 1868).

3 Sobre o Museu Paulista e a visão histórica que ali se desenvolvia, consultar, entre outros, CHIARELLI, Tadeu. “Anotações sobre arte e história no Museu Paulista” In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.25.

4 Idem, p.22.

5 Essas palavras de Tadeu Chiarelli ilustram bem esse ponto: “Apesar de todas precariedades, a capital de São Paulo, no final do século XIX, dava sinais de possuir um público consumidor muito peculiar: uma elite econômica e política ávida por financiar aqueles que estivessem dispostos a criar mitos que enaltecessem sua diferença em relação às outras elites do país, assim justificando sua dominação em relação às mesmas.” CHIARELLI, Tadeu. “Benedito Calixto: um pesquisador que pinta”. In: *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002, p. 25.

6 A respeito da proposta pedagógica do projeto de Taunay, Solange Ferraz de Lima e

Vânia Carneiro de Carvalho escreveram: "A análise do material iconográfico – entendido por Taunay como vetor de uma função pedagógica que orienta a montagem de representações de cidade articuladas à problemática do nacionalismo – permite redimensionar o papel do intelectual em um museu dedicado a 'preservar' a memória pátria e, mais especificamente, a memória de São Paulo." LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista" In: *Anais do Museu Paulista*, Nova Série Nº 1, 1993. São Paulo, 1993, p.148.

7 Nas palavras de Yara Lúcia M. M. Petrella: "As fotografias têm valor de documento nessa época, mas em relação à interação com o visitante são um suporte desvalorizado. Mas este fato não é somente devido às suas dimensões pequenas e ausência de cores. Foram muito utilizadas como fonte de origem de imagens para serem transpostas à linguagem pictórica, amplamente utilizada." PETRELLA, Yara Lúcia Mello Moreira. *A linguagem das cores nas paisagens urbanas e marinhas de Benedito Calixto*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP. São Paulo, 1999, p.19.

Paulista em outras ocasiões, foi quase natural, pois este era, além de pintor, historiador e pesquisador.

As telas – em um total de onze e executadas a óleo – foram selecionadas a partir de um conjunto de sessenta fotografias do *Álbum*, sendo que a maioria foi de imagens produzidas em 1862 – apenas uma imagem posterior foi utilizada – e apresentam uma série de ajustes de natureza técnica, como correção da luz do sol para que ela fique menos “estourada”, valorizando detalhes arquitetônicos e cores e, sobretudo ideológica, como a retirada de elementos humanos e físicos indesejáveis e a inserção de figuras exemplares, como o tropeiro ou o bandeirante. O critério adotado por Taunay parece colocar algumas questões importantes: a) houve uma submissão aos critérios acadêmicos – utilização do óleo sobre tela ao invés das próprias fotografias, que não seriam nobres o suficiente, tampouco poderiam atingir as dimensões consideradas ideais para as paredes de um museu (as telas possuem 50cm x 60cm em média);⁷ b) ocorreu uma instrumentalização da fotografia, tratada meramente como documento de suporte para as telas e com seu conteúdo informacional alterado por questões ideológicas e pedagógicas e c) a força maior do *Álbum*, advinda da informação sobre a profunda transformação da cidade de São Paulo em um intervalo de vinte e cinco anos, refletindo a inexorável passagem do tempo se perdeu com o recorte proposto por Taunay e efetuado por Calixto.

O objetivo deste trabalho é analisar as questões propostas referentes à instrumentalização da fotografia e a perda da “força” do *Álbum comparativo* especificamente sob a ótica de dois autores: Vilém Flusser e Andreas Müller-Pohle, tomando por base suas obras *Filosofia da caixa preta* e *Information Strategies*.



Militão Augusto de Azevedo.
Igreja Nossa Senhora dos Remédios,
do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*
(1862 – 1887)



Benedito Calixto.
Igreja Nossa Senhora dos Remédios, 1862.
Óleo sobre tela, 49,5 x 62 cm.
Acervo Museu Paulista
da Universidade de São Paulo

Flusser e a Filosofia da Caixa Preta

Segundo Vilém Flusser, enquanto imagens tradicionais são pré-históricas, imagens técnicas, entre as quais a fotografia, são pós-históricas, o que as difere fundamentalmente, pois, “ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento”.⁸ Ainda segundo Flusser, as imagens técnicas “remagicizam” o mundo ao substituírem o texto, muitas vezes hermético, fazendo de seu produtor muito mais um informador do que um trabalhador. Estas imagens não têm por objetivo modificar o mundo, são apenas realizações de potencialidades latentes no aparelho – desde a câmara até o aparelho industrial que a produziu, o qual, por sua vez, responde ao programa de um aparelho ideológico maior ao qual se insere –, as quais são necessariamente limitadas, mesmo que em grande quantidade. Deste modo, a não ser que consiga burlar as regras do aparelho, o produtor das imagens não seria nada mais que um mero “funcionário”, operando o equipamento com maior ou menor grau de destreza, mas, via de regra, sujeito às suas potencialidades, não podendo produzir nada que já não houvesse sido previsto. E, no caso de “burla” do programa, tal desvio acabará, cedo ou tarde, absorvido, incorporando-se ao mesmo.

No caso específico de Militão de Azevedo, parece-nos que duas questões se colocam a esse respeito: qual o “texto” por detrás de suas fotografias confeccionadas para o *Álbum comparativo* e teria ele sido apenas um funcionário, ou seu grau de “combate” supera aquele de “colaboração”? E, no tocante às onze telas produzidas por Benedito Calixto para o Museu Paulista, qual seria, dentro desta visão, o impacto da reprodução de imagens originalmente pós-históricas – fotografias – em imagens tradicionais, portanto pré-históricas? Se as imagens tradicionais procuram modificar o mundo, qual seria esse mundo, visto primeiramente pelas lentes de Militão?

Vilém Flusser afirma que “o gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia”.⁹ Como pudemos perceber, a opção de Taunay por transpor as imagens fotográficas para telas mostrou um forte traço ideológico. Poderia uma eventual percepção deste fenômeno,¹⁰ além das razões já citadas, ter influenciado a migração das imagens originais para telas?

Outro problema que se apresenta, segundo Flusser, é que a fotografia se distribui de modo massificado, em direção ao espaço vazio. Mas, teria esse fenômeno ocorrido com as fotografias de Militão, posto que seu veículo de distribuição foi um álbum, este sim efetivamente comercializado? E com relação às telas de Calixto, qual foi sistema de distribuição? Ainda conforme Flusser, a fotografia como objeto possui valor desprezível – ao contrário de telas, por exemplo, objetos únicos e não sujeitos à reprodutibilidade¹¹ – e seu valor se encontra na informação que carrega. Seria esse o caso das fotografias contidas no *Álbum*, seu valor provém apenas da informação nele contida, ou o *Álbum* em si possui valor como objeto? Quem comprava o *Álbum* desejava informação ou o próprio objeto? Haveria aí um conceito de propriedade envolvido?

Ainda em relação à distribuição das imagens, Flusser afirma que “a cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado [...] trata-se de operação de transcodificação.” A transposição de algumas fotografias do *Álbum*

8 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 13.

9 Idem, p. 32.

10 A esse respeito Vilém Flusser faz a seguinte proposição: “Duas coisas devem ser, portanto, retidas: 1. A práxis fotográfica é contrária a toda ideologia; ideologia é agarrar-se a um único ponto de vista, tido por referencial, recusando todos os demais; o fotógrafo age pós-ideologicamente; 2. a práxis fotográfica é programada; o fotógrafo somente pode agir dentro das categorias programadas no aparelho. Esta ação pós-ideológica e programada, que se funda sobre dúvida fenomenológica despreconceituada, caracteriza a existência de todo funcionário e tecnocrata”. FLUSSER. Op. cit., p. 34.

11 Consideramos o conceito de reprodutibilidade sob a ótica de Walter Benjamin, que fala da reprodução mecânica ilimitada de uma obra a partir de uma matriz, diferente, portanto, do conceito de reprodução – um quadro pode ser copiado, fotografado ou falsificado, por exemplo, o que não se encaixa no conceito de reprodutibilidade adotado.

para telas, significaria um processo de transcodificação? Seriam as telas um novo “canal” para a informação contida nas fotografias?

Analisando o trabalho de Militão de Azevedo em seu *Álbum comparativo*, percebemos que, mesmo que o autor tenha se baseado em sua observação da cidade ao longo de vinte e cinco anos, existe um “texto” não escrito subjacente ao *Álbum* que reflete as profundas transformações sofridas pela cidade de São Paulo neste período: urbanização, extensão territorial, pavimentação, alterações em seu perfil demográfico, novas construções etc.¹² Este “texto”, que bem poderia ser fruto de uma reportagem ou série de ensaios, por exemplo, materializou-se, mais do que em fotografias isoladas, em um álbum fotográfico, conjunto coeso e interdependente de imagens que, conforme Flusser, remagicizam o mundo, através não de seu conteúdo estético – mesmo que as fotografias sejam de excelente qualidade e possuam uma estética apurada –,¹³ mas da informação¹⁴ que transmite ao observador.

Com relação ao papel do fotógrafo, parece-nos que Militão de Azevedo se distancia daquilo que Flusser chamou de “funcionário”, pois mesmo que estivesse sujeito ao “programa”, em vários momentos distancia-se deste, inclusive quebrando regras preestabelecidas para a fotografia de seu tempo. Isso fica claro nas primeiras imagens, feitas em 1862, quando a ideia de um álbum nem sequer havia sido concebida. No seu caso, deve-se registrar uma característica peculiar, provavelmente fruto de sua inexperiência, que as difere de trabalhos similares realizados por outros profissionais da época, como Mulock, Klumb e Stahl: diferentemente desses fotógrafos, os quais preparavam criteriosamente os cenários de suas fotos visando a eliminar qualquer borrão causado por elementos em movimento não congelados, fossem eles pessoas, animais ou carroças, retirando-os do quadro, Militão não demonstrou essa preocupação. Por isso, algumas de suas fotografias possuem “fantasmas” (imagens borradas) provocados pela incapacidade da tecnologia da época de congelar imagens em movimento. O que poderia ser considerado um defeito – tanto que os borrões foram todos eliminados por Calixto em suas telas para o Museu Paulista – não apenas confere às imagens uma certa força poética como reforça o efeito de passagem do tempo que, além de ser a marca registrada do conjunto, pode ser observado em imagens individuais, reforçando o todo. Mesmo que motivado por sua suposta inexperiência, ou talvez até impulsionado por ela, o caráter de combatente de Militão se sobrepõe ao de colaborador.

Temos então que, conforme proposto por Flusser, as fotografias do *Álbum*, por serem imagens técnicas e pós-históricas não visam a modificar o mundo – isto se reforça pelo caráter documental das mesmas; é o mundo que elas refletem que se transforma, não o olhar do autor que interfere sobre o mundo. Mas, as telas produzidas por Benedito Calixto deveriam, por definição do autor, ao se tratarem de imagens pré-históricas, alterar o mundo sobre o qual recai seu olhar. Mas, que mundo é esse? A São Paulo colonial jamais vista pelo pintor da maneira como gostaria de retratá-la? Ou uma São Paulo idealizada vista através do olhar de terceiros, como o próprio Militão de Azevedo? A Segunda hipótese se apresenta como a mais viável e a consequência disso é que, motivado por questões ideológicas e pedagógicas Calixto, bancado por Taunay, alterou as imagens produzidas por Militão de Azevedo como quem

12 Tadeu Chiarelli diz que “o *Álbum* – além de um documento fundamental para os estudos da história da arquitetura e do urbanismo da cidade – transcende o meramente factual e/ou documental para ganhar um sentido mais amplo, permitindo ao observador atingir uma compreensão não apenas (ou propriamente) do crescimento de São Paulo durante aquele período, mas, sobretudo, permite-lhe perceber de maneira definitiva o caráter inexorável e transitório da vida, do tempo.” CHIARELLI, Tadeu. “Anotações sobre arte e história no Museu Paulista” In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998, p.40.

13 As fotografias possuem estilo romântico e naturalista e suas qualidades estéticas se refletem no enquadramento simples e preciso, na escolha dos ângulos e na técnica apurada de tratamento do negativo e das impressões.

14 Rubens Fernandes Jr. diz que a fotografia documental, essencialmente referencial (grifo do autor), impregnada de conteúdo sociocultural, é um documento decisivo para a reconstrução imaginária dos espaços urbanos e sua contextualização histórica. In: LAGO, Pedro Corrêa. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p.11.

modifica o mundo – e, por definição, essa não era a intenção do fotógrafo – desfigurando seu trabalho naquilo que ele tinha mais forte: o conjunto e a informação (da passagem inexorável do tempo). Mas isso era inevitável desde o início do projeto de Taunay, que jamais intentou mostrar a São Paulo colonial, mas sim a São Paulo colonial ideal construída pelo imaginário da elite paulista desejosa de rescrever a história do Brasil sob sua ótica e seus auspícios. Então, de fato, não poderiam ter escolhido a fotografia para atingir seus objetivos, pois além dos já citados critérios acadêmicos aos quais se submetiam, esta desmentia todo realismo e idealismo. Não poderiam permitir que as situações que queriam retratar se tornassem reais quando aparecessem nas fotografias, pois eram fruto de sua idealização. As telas eram, portanto, sua escolha lógica, ao lhes fornecer o terreno, enquanto imagens pré-históricas, para alterar o mundo – a São Paulo colonial – do modo que melhor lhes conviesse.

Além disso tudo, devemos observar também as diferenças presentes no sistema de distribuição do *Álbum* e das telas. Flusser coloca que fotografias se distribuem de forma massificada, lançando-se ao vazio para quem as desejar ou cruzar com elas em seu caminho. Mas isso não ocorreu com o trabalho de Militão de Azevedo exatamente porque as fotografias feitas por ele pertencem a um álbum, circularam e, sobretudo, foram comercializadas, neste formato. Portanto, quem quisesse ter acesso à elas, deveria necessariamente comprar o *Álbum*, a não ser que pudesse vê-lo na casa de alguém que o tivesse adquirido previamente ou em alguma biblioteca, talvez. E, considerando-se que o *Álbum*, contrariamente à expectativa de Militão de Azevedo, não foi um empreendimento comercial de sucesso, sua circulação, quando de seu lançamento, foi de certa forma limitada. Entretanto, futuramente as fotografias do *Álbum* passariam a ser veiculadas, separadamente, em periódicos da época, chegando ao conhecimento de um maior número de pessoas, mas sem que seu conjunto fosse preservado. De fato, na época da realização dos eventos comemorativos no Museu Paulista, várias daquelas imagens já deveriam ter chegado ao conhecimento de parte do público, se bem que de forma fragmentada. No tocante às telas executadas por Calixto, devido a sua própria natureza e ao fato de terem sido encomendadas para um fim específico – a exposição comemorativa ao Centenário de Independência, – estas, por sua vez, não se deslocaram para outros locais de exposição e tiveram sua circulação limitada ao público que visitou a exposição no Museu Paulista, devendo serem vistas *in loco*, sem nenhuma possibilidade de aquisição do original. Por isso, assim como ocorreu com o *Álbum*, parece-nos que não se encaixam em um sistema de distribuição em massa, visto que não foram jogadas no espaço vazio, como diz Flusser, mas foram criteriosamente selecionadas para um espaço específico voltado para um determinado público disposto não apenas a celebrar a Independência do país mas, também, a rever sua própria história. Quem quisesse ver as telas teria de, necessariamente, deslocar-se até elas. Neste sentido, parece-nos que o *Álbum* e as telas, no que concerne sua circulação, apresentam um ponto de aproximação, ao forçar o público interessado a “procurar” pela obra, seja adquirindo-a, seja visitando o Museu. Em nenhum dos casos a obra se apresenta espontaneamente ao observador.

Portanto, apesar de a fotografia enquanto objeto ter, nas palavras de Flusser, valor desprezível, apenas adquirindo algum valor a partir da informação que carrega, o caso do *Album* não segue esta regra ao pé da letra: seu valor advém da informação que cada fotografia carrega individualmente, acrescido principalmente do valor informacional de seu conjunto – que, ao ser desfeito se esvai em grande parte – e, por isso, possui também valor enquanto objeto ele próprio, entendendo-se por objeto o conjunto de sessenta fotografias dispostas de modo comparativo. Quem estivesse interessado tão somente na informação que o *Album* carrega, precisaria adquiri-lo de algum modo, pois ao contrário da fotografia isolada, ele não se apresentava “gratuitamente”, para desfrutar de seu conteúdo, sua posse constituía-se em condição necessária.

Finalmente, conforme afirma Flusser, o *Album* funciona como um novo canal para as fotografias e, como em toda operação de transcodificação, altera seu significado, no caso através da força do conjunto. Mas, as telas de Calixto, apesar de, em um primeiro momento, parecer tratarem-se de mais uma transcodificação da informação contida nas fotografais, desta feita tendo um novo suporte como veículo, não cumprem, de fato, este papel. Isso porque, além de serem objetos pré-históricos, ao contrário das fotografias, consequentemente de natureza e objetivo diversos, elas não preservaram o conteúdo do *Album* em sua integridade, alterando não apenas o suporte das imagens mas, principalmente, seu conteúdo informacional, através do recorte executado e dos “ajustes” estéticos e ideológicos.



Militão Augusto de Azevedo. Rua da Quitanda, do *Album Comparativo da Cidade de São Paulo* (1862 – 1887)



Benedito Calixto.
Rua da Quitanda, 1858.
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Müller-Pohle e seu *Information Strategies*

Andreas Müller-Pohle reforça o proposto por Flusser ao enxergar na fotografia um novo paradigma, que transforma o belo em algo obsoleto como critério de julgamento da qualidade de uma imagem, substituindo-o pela informação. Como ele mesmo afirma a “beleza se tornou sinônimo de redundância e função da informação; na ausência desta função, tornou-se eufemismo para tédio”.¹⁵

Mas, se existe aqui uma aproximação com a teoria de Flusser, existe também um ponto onde ambos se distanciam pois, para Müller-Pohle, arte é uma forma de comunicação – vivemos em sua sociedade da comunicação e não apenas da informação – e pode ser apresentada e analisada como tal, tomando-se o modelo tripartite de emissor/meio/receptor. Entretanto, este processo possui um impacto direto sobre a produção fotográfica, pois trata-se de um sistema de comunicação autoconflituoso no qual interesses próprios competem entre si e cada fase – produção, distribuição e consumo – constitui um subsistema rival, conectado aos demais por um processo de retroalimentação. É interessante notar que, ao aplicarmos este conceito ao trabalho de Calixto e Militão estamos falando de situações limite: o fotógrafo, apesar de ter feito seu trabalho ainda na segunda metade do século XIX, já aplicava um meio (a fotografia) e uma estratégia (um álbum) que preconizavam a sociedade da comunicação que substituiu a sociedade industrial e valorizavam a informação, enquanto o pintor, mesmo tendo trabalhado no final da década de 1910, ainda se encontrava preso a sistemas mais arcaicos de produção, distribuição e consumo.

Ademais, para Müller-Pohle, o fotógrafo possui um papel ativo no processo, negado por Flusser. O fotógrafo só se torna um “funcionário” quando, ao invés de se utilizar do aparato técnico como uma opção, torna-se obcecado por ele. Aqui, mais uma vez surge a pergunta: teria sido Militão de Azevedo apenas mais um “funcionário”?

Analisemos, então, o trabalho do fotógrafo com base no sistema tripartite conforme proposto por Müller-Pohle, acrescentando um exame das estratégias adotadas por Militão de Azevedo em cada fase.

Em termos de produção, Militão de Azevedo difere-se de Calixto em que, ao contrário deste, era apenas um usuário do meio técnico a seu dispor, enquanto o pintor, como tal, podia ele mesmo formar seu meio de produção. Considerando-se que trabalhava com quatro fatores bem definidos, o produtor (ele mesmo), o aparato produtivo (seu equipamento fotográfico, incluindo câmara e equipamento laboratorial), a luz (luz solar natural) e o objeto (a cidade de São Paulo), a estratégia adotada por Militão de Azevedo, conforme proposto por Müller-Pohle, foi a de “encenar a própria imagem”, ao integrar a imagem fotográfica individual a uma nova estrutura, em suas palavras, um “organismo visual” mais complexo, caso do *Álbum comparativo*, ele mesmo um objeto físico tridimensional apto ao manuseio. Ademais, no caso daquelas imagens de 1862, nas quais encontram-se imagens borradas de pessoas em movimento, a estratégia adotada aplicada – evitaremos o termo adotada, pois trata-se de fruto mais da inexperiência do fotógrafo do que de seu conhecimento do “programa” e das formas de burlá-lo – foi a de “encenar o aparato”, uma vez que utilizou-o de modo contrário à sua função esperada,

15 MÜLLER-POHLE, Andreas. *Information Strategies*. Primeira publicação em *European Photography* 21, “Photography: Today/Tomorrow”, Vol. 6, nº 1, janeiro, fevereiro, março de 1985. Traduzido do Alemão por Jean Säfken.

no caso a produção de imagens nítidas, portanto imóveis. Por isso, pode-se afirmar que, também sob os critérios propostos por Müller-Pohle, Militão de Azevedo está longe de ser somente um “funcionário”.

Naquilo que concerne a questão da distribuição, a estratégia adotada foi a de “encenar o meio”, tendo o próprio fotógrafo escolhido e construído seu canal de distribuição, o *Álbum*. E, ao produzir sua obra para consumo público, Militão de Azevedo transformou, como afirma Müller-Pohle, informação estética em informação estético-política, além de que, ao elaborar o *Álbum*, seu contexto e sua base sobrepujaram a informação mesma (aquela contida em cada fotografia individualmente). Nas palavras de Müller-Pohle, “a informação é informada pelo meio através do qual se distribui”.¹⁶ Entretanto, ao analisarmos os objetivos do fotógrafo com a distribuição do *Álbum*, vemos que ele não obteve sucesso na realização de um dos objetivos a que se propôs, talvez o principal: a obtenção de lucro com seu projeto que, como vimos, não obteve o retorno desejado.

16 Idem.

Olhando para a questão do consumo, a informação inicial de cada fotografia, ao atingir o público na forma de *Álbum* é substancialmente diferente da original, tendo seu conteúdo sofrido um processo de mutação que carrega uma informação final mais complexa e carregada de sentido político. A estratégia aplicada é aquela de “encenação do resíduo”, algo que Militão efetivamente efetuou ao reciclar informação – a transformação de São Paulo, a passagem do tempo – já consumida, reintegrando-a ao ciclo comunicativo, dada sua impossibilidade de se auto-regenerar. De onde viria esta informação reciclada por Militão de Azevedo? Principalmente de fontes iconográficas anteriores que retratavam São Paulo em momentos diversos, fotografias da cidade entre elas, mas também imagens produzidas em outros suportes, como desenhos, gravuras e aquarelas.

Com relação à obra de Calixto para o Museu Paulista, verificamos que ela fica muito a dever à riqueza e complexidade do trabalho de Militão de Azevedo no *Álbum comparativo*. Enquanto este último foge ao estereótipo do “belo”, trazendo o novo e o surpreendente através da informação que carrega, as telas executadas pelo pintor para o Museu Paulista ainda estão presas aos conceitos acadêmicos de beleza. Além disso, foram produzidas de modo absolutamente convencional, assim como sua circulação, e retiraram a força original do *Álbum*, nascida em sua concepção, quando em 1887 Militão de Azevedo percebeu o potencial de realizar imagens comparativas, e reforçada por seu meio de sua circulação, algo que se perdeu peremptoriamente no trabalho de Calixto.

Conclusão

Independentemente do prisma pelo qual olharmos os trabalhos de Benedito Calixto e de Militão de Azevedo, ou seja, os onze óleos sobre tela pintados para o Museu Paulista por encomenda de Taunay para celebrar o Centenário de Independência e o *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862 – 1887)*, verificamos que muito se perdeu na passagem das imagens fotográficas originais para a tela. Primeiramente, temos nas obras do pintor para o Museu um trabalho conservador e carregado ideologicamente, preso a conceitos acadêmicos em via de superação a seu tempo (c. 1920) e efetuado

de modo absolutamente convencional em termos de produção, circulação e consumo. Além disso, ao efetuar uma seleção de apenas onze imagens de um conjunto de sessenta fotografias do *Álbum* e promover “ajustes” estéticos, ideológicos e pedagógicos, Calixto destruiu o que existia de mais forte no trabalho de Militão, o qual, muito distante do conceito de “funcionário” proposto por Vilém Flusser, produziu uma obra nova e surpreendente para seu tempo ao mostrar a inapelável passagem do tempo tendo a cidade de São Paulo e seus habitantes por modelo, não apenas em algumas imagens individuais mas, sobretudo, na força do conjunto constituído por seu *Álbum comparativo*. Em suma, motivado por questões ideológicas, Calixto, ainda preso a critérios acadêmicos arcaicos para seu tempo perpetró uma autêntica instrumentalização da fotografia e perdeu, definitivamente, a força do *Álbum comparativo* ao transpor apenas e tão somente algumas imagens para o suporte tela.

Militão Augusto de Azevedo.
Rua da Cruz Preta,
do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*
(1862 – 1887)



Benedito Calixto.
Rua da Cruz Preta, 1858.
Óleo sobre tela, 65 x 50 cm.
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo



Pedro Weingärtner e a fotografia

Paulo Gomes¹

Resumo

O principal objetivo deste artigo é apresentar o resultado de nossas investigações da relação de Pedro Weingärtner (1853-1929) com a fotografia a partir de fontes inéditas. Procuramos compreender a interação entre fotografia e a pintura na obra de Pedro Weingärtner, analisando seu incontestável uso para a execução de algumas obras disponíveis em nossos arquivos de imagens (obras de coleções públicas e privadas) e levantando algumas possibilidades ainda por investigar.

Palavras-chave

Pedro Weingärtner; Arte e fotografia no Brasil; Arte e fotografia no Rio Grande do Sul.

Fundamentação

A base para nossa investigação está fundada na convivência sistemática com a obra de Pedro Weingärtner, desde 2003, o que permitiu, além da familiaridade com sua obra, o acesso a documentos inéditos que nos possibilitou a comparação das imagens fotográficas localizadas com pinturas e desenhos.

Essas imagens fotográficas foram encontradas com o neto do artista, o senhor Percy Becker,² em 2006, por ocasião da exposição *A obra gravada de Pedro Weingärtner*.³ Algumas dessas imagens foram apresentadas em nossa comunicação no Colóquio de Arte Brasileira Século XIX – XX, na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em fevereiro do corrente ano. Em setembro de 2008, por ocasião da abertura da exposição *Obra gráfica de P.W.*, os netos do artista, o senhor Percy Becker, e seu irmão Arno Becker, novamente fizeram contato e nos deram acesso irrestrito ao seu acervo de fotografias e correspondência. Na mesma época fizemos contato, após indicações de terceiros, com um membro da família Weingärtner (por casamento) que também nos permitiu o acesso ao seu acervo pessoal de fotografias além de contribuir com dados e informações preciosas.

Notícia biográfica sobre Pedro Weingärtner (Porto Alegre 1853 - 1929)

Pintor, desenhista e gravador, um dos mais importantes artistas brasileiros do período de transição entre os séculos XIX e XX. Fez sua formação inicialmente em Porto Alegre, com o pintor Delfim da Câmara e depois, na Europa, mais precisamente na Alemanha, onde estudou com E. Hildebrand,

1 Doutor em Artes Visuais – Poéticas Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003) e doutorado sanduíche na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2002). Curador, desenvolve estudo sobre a obra de Pedro Weingärtner.

2 Percy Becker e Arno Becker são filhos de Lore Becker, sobrinha órfã de Elizabeth Schmitt Weingärtner. Ela foi perfilhada pelo casal por ocasião do seu casamento.

3 Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul e Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, agosto de 2006.

Ferdinand Keller e Theodor Poech e depois na França, onde frequentou os cursos de Robert-Fleury e Adolphe Bouguereau. Estabeleceu-se finalmente na Itália, de onde só retornaria muito próximo do final da sua vida. Sua obra pictórica culmina nas paisagens e nas cenas de gênero e fez também grande sucesso como retratista da aristocracia nacional e, principalmente, a local. Também tem um trabalho de grande valor e importância como desenhista e como gravador. Sua carreira se desenvolveu na Europa e no Brasil simultaneamente. Nas inúmeras vezes que cruzou o Atlântico levou daqui informações que alimentariam seu trabalho desenvolvido na Europa. Posteriormente esses trabalhos eram trazidos e comercializados no Brasil, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Seu prestígio foi crescente até o início do pré-modernismo brasileiro quando deixa então de despertar um interesse maior. Atualmente, com o processo de resgate da produção plástica brasileira do século XIX e do início do século XX, seu nome torna-se novamente obrigatório.

Fatos e constatações

Escreveu Angelo Guido, na biografia do artista⁴, que em 1880, Pedro Weingartner, “sem recurso algum, passando privações de toda sorte, desesperado, resolvera empregar-se numa fotografia [sic] e abandonar os estudos”. Essa informação é, cronologicamente, a mais antiga referência da relação que Weingärtner teve com a fotografia. Alguns anos depois, noutro documento, desta vez escrito pelo artista, vai ocorrer uma referência ao uso da fotografia para a execução de uma obra. A menção está em uma carta dirigida ao Imperador D. Pedro II, datada de 1883, na qual ele escreve:

“O suplicante, Senhor tomou a liberdade de pintar somente um retrato a óleo de Vossa Majestade Imperial baseado n’um pequeno **cartão photographico** de Alberto Haenschel da Corte, e também do Exmo. Vosso Cavalheiro Henrique d’Avila, actual Ministro da Agricultura, para mostrar os progressos que fez na parte technica d’arte, sendo alias bastante difficil pintar um retrato sem presença da pessoa o que pode ter dado lugar a erros graves a respeito das cores e da semelhança [...]”.

Algumas outras informações relativas à convivência do artista com a fotografia vão surgir novamente em Guido⁵, que escreve que, em 1888, “resolveu Weingärtner ir ao paço imperial, em São Cristóvão, mostrar ao Imperador alguns trabalhos e **fotografias** de outras telas”. Athos Damasceno⁶ relata que, em 1897, no jornal *Correio do Povo* é informado que “A um dos nossos repórteres foram mostradas **fotografias** de admiráveis telas que estão fazendo sucesso em Roma”. Segundo ainda o mesmo autor,

“as **fotografias**, a que as notícias aludiam, eram as dos quadros *Frauta* [sic] *de Pan*, *A sentença de Páris* e *Um banho em Pompeia*, fotos que, apesar de reproduzirem as telas apenas em preto e branco, davam, na opinião do crítico do jornal de Caldas Júnior, prova cabal do extraordinário mérito do seu autor”.

4 GUIDO, Angelo. Pedro Weingärtner. Porto Alegre: Divisão de Cultura – Diretoria de Artes da Secretaria de Educação e Cultura, 1956, p. 25.

5 Idem, p. 42. [“Idem” é o conteúdo da nota mesmo]

6 DAMASCENO, Athos. “Fotógrafos em Porto Alegre no século XIX”. In: Colóquios com a minha cidade. Porto Alegre: Editora Globo/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974, p. 204.

Guido, apesar de ser pouco esclarecedor sobre o uso da fotografia por Weingärtner, deixa claro que o artista tinha o hábito de registrar suas andanças em cadernos de desenhos:

Pelo que se pode deduzir de vários cadernos que examinamos, não viajava nunca, não realizava um passeio, como o que fazia aos domingos, em geral, em companhia do íntimo amigo Carlos Magalhães de Azeredo, então cônsul em Roma, sem levar o seu pequeno caderno em que ia anotando o que lhe interessava ou podia servir para uma composição.⁷

7 Cf. GUIDO, Angelo. 1956, p. 76

Segundo outra fonte, o artista utilizava-se também de uma máquina fotográfica, conforme transcrição de um cartão apresentado em Gastal⁸, datado de 5 de maio de 1905 (documento não localizado, reproduzido a página 44): “Meu caro Amigo, muito te agradecería se pudesses vir abraçar domingo, trazendo contigo a **máquina fotográfica**, pois desejo que me tires uns retratos do nosso camarada Micello. Teu de coração, Azevedo.”

8 GASTAL, Susana. “Arte e fotografia no Rio Grande do Sul: o caso Weingärtner”. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). Ensaio sobre o fotográfico. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 44.

Gastal é a fonte de maiores informações apresentadas em artigo publicado em 1998. Escreve a autora que, “Nas visitas a Porto Alegre, os passeios ao entorno eram feitos na companhia do fotógrafo Lunara. Os dois costumavam sair para **fotografar** paisagens da periferia da cidade, mas novamente as pesquisas ainda não demonstraram se, nestas ocasiões, Weingärtner também fotografava”⁹.

9 Idem.

Lunara, ou Luiz do Nascimento Ramos (1864-1937), foi um fotógrafo amador, que assinava com os pseudônimos de Bitu e Sancho, as crônicas para o semanário *O Athleta*, do Clube Caixeral de Porto Alegre. Segundo sua descobridora e biógrafa, Eneida Serrano, ele saía aos domingos para fotografar nas cercanias de Porto Alegre, utilizando para isso uma máquina com lente Zeiss, um tripé com cabo de guarda-chuva e várias chapas de vidro 13 x 18 cm – “e saía, muitas vezes com seu amigo, o pintor **Pedro Weingärtner**, em busca das imagens que hoje nos ajudam a conhecer melhor aquele Porto Alegre da virada do século”.⁴

10 SERRANO, Eneida. Lunara Amador 1900. Porto Alegre: Fumproarte, 2002, p. 13

Fig. 1. Pedro Weingärtner. *Pousada de carreteiros (Barra do Ribeiro)*, 1916. Óleo sobre tela, medidas não informadas. Pinacoteca APLUB, Porto Alegre, RS.



Fig. 2. Lunara (Luiz do Nascimento Ramos). *Fogão gaúcho no Campo da Redenção*, (Exposta na Mostra Grupal de Artes Plásticas, promovida pela *Gazeta do Comércio*, março de 1903). Medidas e data desconhecidas. In: SERRANO, Eneida. *Lunara Amador 1900*. Porto Alegre, FUNPROARTE, 2002, p. 22-23.



Fig. 3. Lunara (Luiz do Nascimento Ramos) *Fogão gaúcho no Campo da Redenção*, (Exposta na Mostra Grupal de Artes Plásticas, promovida pela *Gazeta do Comércio*, março de 1903). Medidas e data desconhecidas. In: SERRANO, Eneida. *Lunara Amador 1900*. Porto Alegre, FUNPROARTE, 2002, p. 22-23.



Ana Carvalho, de posse de documentos mais precisos, pode fazer uma aproximação mais precisa do uso da fotografia pelo artista, a partir da análise de uma de suas telas. Escreve a autora que:

Observando a pintura *Pousada* [de carreteiros em Barra do Ribeiro] (1914) vemos que a estrutura da composição destaca um grupo de figuras – os gaúchos, carreteiros – em primeiro plano, à esquerda no quadro. O olhar do espectador é conduzido para a direita, no sentido da leitura, e ao fundo da cena, através de outras figuras cuidadosamente dispostas. A paisagem ocupa a maior parte da tela, em cores e formas bem definidas e delineadas. O peso visual entre o lado esquerdo e direito do quadro é contrabalançado por um artifício, **que esconde o desnível na linha do horizonte**, como podemos verificar observando a quebra de continuidade na mesma a partir da carreta de bois. Como em outras obras de Weingärtner, a composição é meticulosamente estudada, os elementos (figuras, arquitetura, texturas) são facilmente reconhecíveis, pelo emprego de cores e linhas. É interessante observar a gravura de 1917 que explora o mesmo conjunto de figuras, eliminando a expansão da paisagem. Mais instigante ainda será comparar este conjunto com a fotografia de Lunara, pseudônimo do fotógrafo Luiz Nascimento Ramos (Porto Alegre, 1864 – 1937), contemporâneo do artista e segundo informações, seu amigo.¹¹

11 CARVALHO, Ana Maria Albani de. "A paisagem de Pedro Weingärtner (1853-1929): algumas hipóteses de trabalho". In: 19e20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte. Volume III, nº 3, julho de 2008. <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

A perspicaz observação nos remete para as análises propostas por David Hockney, no seu *O conhecimento secreto*. Isso, conforme Hockney, indicaria o uso de imagens projetadas de fontes diferentes, no caso, duas paisagens fotográficas diferentes. Outro elemento proposto por Carvalho e a aproximação entre as fotografias de Lunara e o grupo de gaúchos da pintura. Para comprovar o uso das fotografias nesse caso basta uma simples comparação entre os detalhes da pintura e os detalhes das fotografias.

A fotografia e a arte no século XIX

Pedro Weingärtner não foi o único artista do período a utilizar a fotografia. No Brasil, a utilização da fotografia também encontrou adeptos entre os artistas, entre os quais o pintor Pedro Américo, tanto quanto instrumento de trabalho quanto para divulgação da produção. O fato de Weingärtner mencionar o oferecimento de imagens de seus quadros demonstrava um claro uso da fotografia como meio de alargar a circulação restrita da pintura única e original.

Vladimir Machado escreve que

Os artistas contemporâneos, ainda não consagrados pela História, passaram a fotografar seus trabalhos para também fazerem parte desse panteão. Afinal, o novo meio fotográfico parecia igualar obras da antiguidade, dos grandes mestres e da modernidade no mesmo espaço de glória conferida pela reprodução tecnológica. Fotografar as próprias obras com o objetivo de divulgação ou de vender as reproduções se tornou uma prática dos artistas, desde os que eram publicamente contra a fotografia, como Ingres nos anos 1850/60, até os que utilizavam a própria câmera para fotografar, como Delacroix, Degas, Bonnard, Gauguin, Dautail e Vernet, em Paris, e Mesdag e Breitner, na Holanda.¹²

12 MACHADO, Vladimir. "Fotografias para o Barão de Rio Branco: o pintor Pedro Américo, como 'diretor de fotografia' na Itália (1889-1898)". In: 19e20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, nº 4, outubro de 2007. <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

Vladimir Machado, em outro artigo,¹³ nos informa sobre o uso da fotografia como auxiliar no trabalho artístico. Escreve ele que Pedro Américo havia projetado, através da lanterna mágica, os esboços prévios, desenhados a nanquim nas chapas de vidro, ou as fotografias, fazendo uma ampliação direta na tela para pintar as cenas no painel. No citado artigo ele escreve que

A fotografia se tornou um espetacular instrumento de uso para os pintores, que desde muito buscavam a fidelidade ao real da arte pictórica. A capacidade de fixar a luz e a sombra e reproduzir os mais finos detalhes das formas visíveis, a delicadeza das transparências, a suavidade ou contraste do claro-escuro era uma faculdade restrita aos mais hábeis pintores, desenhistas e gravadores, que eram chamados a documentarem as expedições científicas com seu 'olhar fotográfico' como aconteceu com o próprio Pedro Américo.

P.W. e a fotografia

Sobre a questão Weingärtner e a fotografia, são muitas as perguntas ainda por responder. A primeira delas diz respeito ao seu aprendizado: se ele fotografava, como nos informa Guido, tão bem a ponto de poder trabalhar como empregado em um ateliê fotográfico, onde ele aprendeu? Não foi na Alemanha, certamente, pois lá ele foi empregado e, para isso, ele deveria dominar a tecnologia em voga. Athos Damasceno, no seu *Fotógrafos em Porto Alegre no século XIX*,¹⁴ informa que a fotografia chega à cidade em 1853, com o estabelecimento de Luiz Terragno. Em 1878 instala-se o *Novo estúdio photographico*, de J. B. Círio & Cia. Informa o mesmo autor que, no período no qual Weingärtner atuava na capital sul riograndense, havia um total de 13 fotógrafos permanentes na cidade, que dominavam as várias tecnologias disponíveis, como os retratos marmorizados e foto-pinturas, introduzidas em 1875 e, em 1877, são introduzidos os retratos sobre porcelana e as fotografias de paisagens – os primeiros álbuns com vistas da cidade. Evidentemente que o jovem artista, com sua natureza curiosa, não deve ter se furtado a curiosidade de conhecer a técnica e, muito provavelmente, teria se enfronhado junto aos fotógrafos a ponto de tornar-se, se não um profissional, pelo menos um conhecedor razoável da técnica.

Já vimos que Pedro Weingärtner utilizava a fotografia para documentos pessoais e para documentação de sua obra, mas não conhecíamos ainda suas fotografias de estúdio, reveladas por seus netos em 2006. Dentre essas fotografias foram encontradas fotos de estúdio, de modelos com poses cuidadosamente elaboradas, evitando toda e qualquer exibição gratuita de nudez, assim como também não conseguimos perceber quaisquer toques de erotismo. A qualidade das imagens é regular, sendo a luz aparentemente natural, sem sombras violentas e sem origem perceptível.

A questão que mais nos intrigou, quando da descoberta, foi qual o uso que o artista fazia dessas imagens. Elaine Dias escreveu que

O novo recurso [uso de fotografias de modelos – academias tecnológicas] indicava não só a mudança em relação ao próprio método, mas igualmente da representação da imagem, gerando polêmicas diversas. Se, por um lado, ampliava o recurso do artista e evitava poses longas

13 MACHADO, Vladimir. "A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo". In: 19e20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte. Volume II, nº 3, junho de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

14 DAMASCENO. Op. cit.

15 DIAS, Elaine. "Um breve percurso pela história do modelo vivo no século XIX – princípios do método, a importância de Viollet-le-Duc e o uso da fotografia". In: 19e20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte. Volume II, nº 4, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

do modelo, não resolviam a questão proposta por Viollet-le-Duc já levada adiante por Lecoq de Boisbaudran, isto é, a questão do movimento. Ao contrário, a fotografia viria mostrar a pose duradoura e eternizada do modelo, agora também representando em meio ao processo de produção do artista. Ao mesmo tempo era questionado em seus próprios termos – modelo vivo –, ao ser trocado pela impressão fotográfica depois da sua primeira pose. Charles Blanc, em sua *Grammaire des arts du dessin*, publicada em 1867, questiona o uso da fotografia no estudo do desenho. Para ele, ela transmite o real e não o verdadeiro, pois há a ausência de expressão e “alma”, levantando toda uma polêmica que conduzirá o mundo da fotografia e das artes nos séculos XIX e XX. Mas os artistas avançam cada vez mais e continuam a manipulá-la enquanto método para o estudo do nu.¹⁵

Conforme informa o próprio artista, em sua carta ao imperador, o uso de fotografias para fazer retratos era uma prática comum. Não são necessárias muitas análises para sua comprovação. Dentre as fotos localizadas em posse dos descendentes do artista podemos ver o retrato de sua mãe e de sua esposa, Elizabeth Schmitt Weingärtner, documentos evidentes do uso da fotografia na pintura do artista.

Outros retratos também parecem ter-se originado em fotografias, como os de *Maria Manuela Ayres Pinheiro Machado* e o de *Antonio Pinheiro Machado* e o retrato do *Presidente Prudente de Moraes*, todos eles bastante rígidos.

A obra de P.W. e a fotografia de ateliê

A presença documentada do uso das fotografias nas cenas de gênero – nus artísticos – nos coloca em um outro patamar de compreensão da obra do artista. Certamente as fotografias foram feitas no ateliê romano do artista, apesar de não termos como provar que foram feitas por ele. Quanto ao uso propriamente dito é interessante observar que o aproveitamento das fotografias se dá, principalmente, pelos detalhes. Seu uso parte da apropriação das imagens, suas adaptações, inversões, associações de duas ou mais imagens em uma mesma obra. Os processos utilizados – apropriação de imagens fragmentadas, composição a partir de elementos isolados – se completa nas telas pela sua inserção em cenários previamente estabelecidos. Aqui um outro aspecto deve ser ressaltado: Weingärtner ensaiava os cenários de suas telas mais elaboradas em trabalhos que, aparentemente, parecem sem sentido: salas vazias, trechos da natureza, cantos de ambientes. A ausência de fotografias de ambientes e de paisagens dentre as imagens localizadas nos leva a inferir que esses “fundos” eram construídos a partir de anotações ao vivo (conforme podemos ver nos desenhos de paisagens e alguns detalhes de interiores), de memória ou de imaginação.

Um aspecto digno de destaque das fotografias de ateliê é que as modelos estão completamente nuas, sem a preocupação de esconder partes de seus corpos, enquanto que nas pinturas há uma atenção especial no ocultamento destas mesmas partes. A razão de tal opção pode ser tributada ao cuidado em não chocar os possíveis compradores, evitando que suas obras ficassem relegadas aos gabinetes de amadores ou aos *fumoirs*. Outra possível razão seria simplesmente pudor, evitando uma exposição da nudez frontal, que ele provavelmente considerava desnecessária. Ainda podemos pensar no con-

trário, um deliberado cuidado em velar para mais e melhor destacar a nudez, estimulando o olhar. Se considerarmos que essas pinturas são narrativas pseudo-históricas e/ou literárias, elas estariam fora do universo realista do nu artístico, demandando “um certo grau de pudor [que serviria] de atenuante moral entre o corpo que suscita prazer e o espectador que se vê impelido a observá-lo”, conforme esclarece Seraphin¹⁶. A análise das imagens propostas esclarece mais do que quaisquer explicações.

16 SERAPHIN, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008, p. 127.

Considerações finais

Mesmo não mais havendo quaisquer dúvidas do uso da fotografia por Pedro Weingärtner é interessante observar o conjunto acima. Essas três imagens surgiram aos poucos nos últimos anos. Inicialmente localizamos a terceira delas, a gravura em água-tinta e água-forte, de excepcional qualidade, em uma cópia com assinatura e data de qualidade duvidosa. Como a imagem foi-nos apresentada com sendo do artista, mesmo sendo impossível autenticá-la com certeza, devido sua qualidade ela foi incluída no catálogo das gravuras¹⁷. Por ocasião da organização da mostra de desenhos¹⁸ foi localizada a folha desenhada, assinada e datada de 1917, pertencente à coleção da Fundação Vera Chaves Barcellos, o que legitimou a gravura. Então, ainda no mesmo ano de 2008, por indicação de colecionadores, localizamos a fotografia acima apresentada, de propriedade da família Weingärtner. Fomos informados então de que se tratava de um retrato do artista, pintando um campo de flores no quintal de sua casa, na antiga Rua Formosa. Assim sendo o conjunto, agora configurado, demonstra o livre trânsito que o artista tinha entre as artes plásticas e a fotografia.

17 GOMES Paulo. A obra gráfica de Pedro Weingärtner. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do RioGrande do Sul, MARGS, Fumproarte, 2006.

18 GOMES, Paulo, NICOLAIEWSKY, Alfredo; HERSKOVITS, Anico. Pedro Weingärtner: obra gráfica. Porto Alegre: Autores, 2008.

O texto fundador de Susana Gastal encerra com o seguinte comentário:

Como se vê, em diferentes momentos e por diferentes razões Weingärtner esteve muito próximo da fotografia. Repita-se: o quanto esta aproximação condicionou ou influenciou o seu processo de trabalho diretamente, está por ser averiguado. Mas, com certeza, a sensibilidade do século XIX, de modo geral, não ficou imune ao olhar fotográfico. Por que um artista, que justamente se marca por seu olhar sensível, ficaria?¹⁹

19 GASTAL. Op. cit., p. 44.

Agora podemos iniciar uma investigação sobre os usos da fotografia e sua aplicação nos procedimentos pictóricos (e gráficos) do artista com a fotografia. Os resultados aqui apresentados abrem para uma investigação mais ampla e de maior fôlego, principalmente sobre Pedro Weingärtner e a fotografia, contribuindo ainda com o conhecimento sobre seus usos na arte brasileira do período compreendido entre o final do século XIX e início do XX. Sabemos que outros artistas locais, como Vicente Cervásio (?-?), usaram a fotografia. Agora nos falta investigar. Enquanto isso, tentamos localizar a pequena tela de um canto de jardim, que Pedro Weingärtner pinta no seu belo retrato fotográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVALHO, Ana Maria Albani de. "A paisagem de Pedro Weingärtner (1853-1929): algumas hipóteses de trabalho". In: *19&20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume III, nº 3, julho de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- DAMASCENO, Athos. "Fotógrafos em Porto Alegre no século XIX". In: *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Editora Globo/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974.
- DIAS, Elaine. "Um breve percurso pela história do modelo vivo no século XIX – princípios do método, a importância de Viollet-le-Duc e o uso da fotografia". In: *19&20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume II, nº 4, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- FABRIS, Annateresa. "A fotografia e o sistema das artes plásticas". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- GASTAL, Susana. "Arte e fotografia no Rio Grande do Sul: o caso Weingärtner". In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaaios sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. (reedição em 19&20, 2008).
- GASTAL, Susana. "Pedro Weingärtner: sob o olhar fotográfico". In: *19&20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume III, nº 3, julho de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- GOMES Paulo. *A obra gráfica de Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul, MARGS, Fumproarte, 2006.
- GOMES, Paulo, NICOLAIEWSKY, Alfredo; HERSKOVITS, Anico. *Pedro Weingärtner: obra gráfica*. Porto Alegre: Autores, 2008.
- GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Divisão de Cultura – Diretoria de Artes da Secretaria de Educação e Cultura, 1956.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.
- L'ART DU NU AU XIXe. SIÈCLE: le photographe et son modele. Paris: Hazan/Bibliothèque de France, 1998.
- MACHADO, Vladimir. "A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo". In: *19&20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume II, nº 3, junho de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- MACHADO, Vladimir. "Fotografias para o Barão de Rio Branco: o pintor Pedro Américo, como 'diretor de fotografia' na Itália (1889-1898)". In: *19&20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume II, nº 4, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- PAULITSCH, Vivian S. "As influências na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929)". In: *19&20 – A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume III, nº 3, julho de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- SERAPHIN, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008.
- SERRANO, Eneida. *Lunara Amador 1900*. Porto Alegre: Fumproarte, 2002.
- SHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

A escravidão na fotografia de Christiano Jr: tradição e realismo

Maria Hirszman¹

Resumo

Nosso objeto de análise é o conjunto de imagens de trabalhadores negros realizado entre 1864 e 1866 por José Christiano de Freitas Henriques Junior (1830-1902), considerado o mais importante grupo de fotografias do gênero no século XIX e certamente “a maior coleção de fotografias de escravos anteriores a 1870, até agora conhecida”.² Nosso intuito é identificar como essa produção fotográfica se insere na tradição da representação dos tipos de trabalhadores e de figuras populares vigente na arte europeia sobretudo a partir do século XVIII e XIX e ao mesmo tempo introduz, de forma pioneira, uma série de elementos relacionados à forma de representação realista moderna, identificada com os movimentos artísticos homônimos gestados ao longo da segunda metade do século XIX.

Palavras-chave

Fotografia no século XIX; Fotografia e escravidão; Christiano Jr.

Procuraremos vincular essa reflexão ao panorama histórico e cultural mais geral do Brasil durante a longa crise do modelo escravista por considerá-lo imprescindível para o avanço dessa reflexão sobre os modelos de representação visual em jogo na fotografia de Christiano Jr. Afinal, é com grande ênfase sobre a questão da mão de obra cativa e negra, que se dá a entrada no país do modelo de representação naturalista, com ênfase no popular, na neutralidade aparente do narrador/autor e baseado numa concepção empírica e cientificista do mundo.

Basta lembrar que até meados da década de 1850 a escravidão era tema interdito e só a partir desse período ele começa a surgir pouco a pouco. Teatro e literatura começam então a dar espaço para a figura do negro, inserida inicialmente num discurso de defesa moral. A fotografia também cumpre esse papel de ruptura do silêncio, ajudando a colocar o negro e a escravidão na pauta. Essas mudanças correspondem ao aprofundamento do debate abolicionista, que se faz presente na reação cada vez mais ousada dos defensores da causa e suas associações, nos debates parlamentares e na imprensa. A literatura, o teatro e a caricatura também despertam, lentamente, para a questão.

Não à toa é na teoria e crítica literária que encontramos alguns dos caminhos mais interessantes para alimentar a nossa reflexão sobre a representação visual dos escravos no século XIX. Antonio Candido estabelece uma análise que nos parece modelar para a nossa reflexão. No caso da literatura, ele justifica a ausência do tema até meados do século XIX lembrando que no período o negro representava uma “realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda heróica”.

¹ Crítica de Arte, mestranda em História, Crítica e Teoria da Arte no programa de pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Integra o Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia.

² AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1987.

3 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4a edição. São Paulo: Martins, 1964, p. 274.

O negro, escravizado, misturado à vida cotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas. Ressalvados um ou outro poema lírico, podemos dizer que foi como *problema social* que surgiu primeiro à consciência literária, seja sob a forma alegórica, na *Meditação*, de Gonçalves Dias, em 1849, seja como estudo de costumes, n' *O Demônio Familiar* (1857) e *Mãe* (1859), de José de Alencar.³

Segundo ele, é a partir dos anos 1860 que a situação se modifica, as contradições ficam mais explícitas, os gêneros menos estanques e a escravidão passa a ser tema literário.

Na data provável de realização das fotografias de negros por Christiano Jr,



Fig. 1. José Christiano de Freitas Henriques Jr. *Conjunto representando negros de diferentes ofícios*, c. 1865. Acervo do Museu Histórico Nacional

4 FERREZ, Gilberto. "A fotografia no Brasil". Separata da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 10, Rio de Janeiro, 1953, p. 17 e 18.

a fotografia desempenhava um papel importante na cena da corte brasileira. Segundo Gilberto Ferrez em *A fotografia no Brasil*,⁴ em 1864, havia trinta profissionais do ramo atuando na cidade do Rio de Janeiro. A maioria dedicava-se à mais rentável das modalidades, o retrato sob encomenda. Neste mesmo ano, a população do Rio de Janeiro era estimada em 100 mil habitantes e composta majoritariamente por escravos. Estamos diante de um mercado praticamente inexistente e extremamente controlado.

A fotografia brasileira, se teve oportunidade de registrar em quantidade o regime da escravidão pelo fato de ter sido o último país ocidental a abolir tal sistema, em 1888, parece passar ao largo dos castigos, punições e desmandos. Se além ao limite muito claro, de incômodo em relação a esse tema. Antes de Christiano Jr., poucos são os fotógrafos a registrar com tanta ênfase a figura do escravo. Pode-se citar, como precursores desse tipo de representação, as imagens feitas por Victor Frond nas fazendas do Vale do Paraíba e que serviram de base para a realização das litogravuras que ilustram o livro *Brésil pittoresque*,⁵ de autoria dele e de Charles Ribeyrolles. Outro conjunto signifi-

5 RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco. História, descrição, viagens, colonização, instituições, colonização*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. A obra foi publicada originalmente em três tomos e ilustrada com 74 litogravuras, feitas a partir de fotografias realizadas por volta de 1859.

cativo de imagens de negros que pode ser comparado – por sua dedicação e método – ao legado por Christiano Jr. é a série de retratos de negros e negras de diferentes etnias realizada por August Stahl,⁶ por encomenda do pesquisador norte-americano Louis Agassiz.⁷

A busca dessa matriz, no entanto, não deve se reduzir à procura no campo ainda recente da representação fotográfica. Os modelos de representação de sociedades distantes, exóticas, vinham sendo colocados em prática pelos viajantes europeus desde o século XVI. Também não se pode esquecer do crescente interesse pela representação popular, das profissões e costumes nos próprios países europeus. A questão da representação das classes populares estava na ordem do dia. Essa tradição de representação dos trabalhadores encontra sua origem em séculos anteriores, mas até então ficava limitada aos álbuns de gravuras, às edições litográficas de alcance popular. Ao estudar as imagens fotográficas dos trabalhadores na França do Segundo Império, André Rouillé⁸ levanta que depois de 1840 vários fascículos, vendidos a um franco, ilustrados por gravadores famosos trazem 2 mil e até dez mil exemplares de estampas de *métiers* e profissões da França. A pintura por sua parte dedica um lugar crescente aos “trabalhadores”, ao ponto de em 1853 ter despertado comentários ácidos de alguns críticos.

Analizando a questão do ponto de vista da circulação da imagem e seus efeitos sobre os modelos visuais em ação no Brasil, Celeste Zenha atenua essa divisão estanque entre os públicos nacionais e estrangeiros e aponta para o fato de que as imagens produzidas aqui para o mercado europeu acabam também retornando ao Brasil em edições nacionais, auxiliando a venda e repercussão de outras vistas litografadas no Rio de Janeiro.

De alguma forma, o Brasil dos índios nus, dos negros sensuais, das florestas exuberantes, onde o exotismo da flora e da fauna aguçavam a curiosidade dos estrangeiros, passava a integrar um repertório nacional de imagens que aos poucos se ampliará, ganhando novas características técnicas e estéticas e contribuindo para forjar outras identidades.⁹

Em outras palavras, o Brasil estava inserido num contexto mais amplo de produção e circulação de imagens que nosso isolamento parece indicar.

Inserindo essa questão da formação de modelos de representação do povo brasileiro, e mais precisamente do escravo, num contexto histórico de mais longo prazo e sem privilegiar as segmentações por técnica utilizada, procuraremos demonstrar ao longo dessa pesquisa que é possível encontrar nas obras realizadas pelos viajantes no final do século XVIII e início do XIX uma série de elementos de estilo e composição que ecoarão posteriormente nos registros fotográficos da segunda metade do século XIX. O papel de principal promotor desse processo de construção da imagem do negro no campo das artes visuais cabe a Jean-Baptiste Debret (1768-1848).¹⁰ Mas muitos antes dele haviam inserido, de uma maneira ou de outra, a figura do negro em seus registros sobre a terra e a análise dessa produção pode nos oferecer pistas para a análise e interpretação das imagens de escravos de Christiano Jr.

6 Fotógrafo de origem alemã, chega a Recife em 1853 vindo da Inglaterra. Posteriormente muda-se para a corte. Ver LAGO, Bia Correia do. *Augusto Stahl*, Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

7 Realizadas em 1865, data equivalente à da maioria das imagens de negros realizadas por Christiano Jr., algumas dessas imagens encontram-se reproduzidas em AGASSIZ, Louis. *Viagem ao Brasil, 1865-1866*, Luiz Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz. Tradução de João Etienne Filho; apresentação de Mário Guimarães Ferri. A pesquisa de Agassiz entra, no entanto, em certo ostracismo em função da abolição da escravidão nos EUA neste mesmo ano, já que o autor combatia o darwinismo e defendia uma certa hierarquia racial.

8 ROUILLE, André. “Les Images photographiques du monde du travail sous le Second Empire”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 54, Paris, sept. 1984.

9 ZENHA, Celeste. “O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas.” In: *Topoi Revista de História*. PPGHIS, Rio de Janeiro, v. 5, p. 134-160, 2002, p. 154.

10 O artista, formado no ateliê de seu parente Louis David, fez parte da Missão Francesa que chega ao Rio de Janeiro em 1816 e foi um dos responsáveis pela fundação da Academia Nacional de Belas Artes. Viveu no país por 15 anos, durante os reinados de João VI e D. Pedro I. Em 1831 retornou para a França e publicou a obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, em três volumes, entre os anos 1834 e 1839.

Christiano Jr: 'Cousa própria para europeus'?

Fotógrafo proveniente dos Açores, Christiano Jr. trabalhou no nordeste e no Rio de Janeiro a partir de 1862, produzindo um conjunto variado de imagens no período em que esteve no Brasil. Desta produção, destaca-se o conjunto de retratos de negros feitos, como a maioria de suas obras, em estúdio. Pouco se sabe sobre a formação prévia do fotógrafo. Em 1862, ele já anuncia seus "retratos photographicos sobre vidro, papel, panno e encerado" no nordeste do Brasil, em Maceió (Alagoas). No ano seguinte, transfere-se para o Rio de Janeiro. Associa-se inicialmente a Fernando Antonio Miranda (1864 e 1865) e posteriormente a Bernardo José Pacheco. Em 1876, anuncia pela última vez no *Almanaque Laemmert*, desta vez sozinho. Desde 1868 Christiano vinha também ampliando suas atividades para o sul do continente e acaba mudando-se para a Argentina, onde alcança grande prestígio. Apesar disso veio a falecer pobre e quase cego em Assunção (Paraguai) onde passou os últimos anos de vida.

Segundo Robert Levine, que dedicou um estudo à produção das fotos de negros realizadas por Christiano Jr.,¹¹ suas imagens permaneceram mais de um século praticamente ignoradas, espalhadas em várias coleções. E só passaram a ser revalorizadas "recentemente" (seu texto é de 1990), com o esforço de reunir informações textuais e iconográficas em função da celebração do centenário da Abolição da escravidão, em 1988.

Do texto de Levine até agora, encontramos poucas novidades de análise em relação a essa produção específica. É certo que a fotografia de Christiano Jr. é presença garantida em todo estudo sobre a fotografia brasileira no século XIX e ganha crescente espaço (sobretudo como ilustração) nos estudos sociais relativos à escravidão. Mas poucos dedicaram-se a uma análise exclusiva de sua obra. Entre os trabalhos sobre sua produção destacam-se, além do texto de Levine, o livro organizado por Paulo César Azevedo e Maurício Lissovsky,¹² que reúne uma série de ensaios históricos e data de três décadas atrás.

Única publicação monográfica do país acerca da obra do fotógrafo, decorrente da localização de cinquenta cartas de visita de trabalhadores negros, a maioria delas assinadas por Christiano Jr., na coleção do Iphan. O livro reúne ainda outras imagens semelhantes, presentes em outros acervos de destaque como a de Gilberto Ferrez (adquirida pelo IMS), Museu Histórico Nacional, Museu Imperial de Petrópolis e Mapoteca do Ministério das

11 LEVINE, Robert. "Faces of Brazilian Slavery: The Cartes de Visite of Christiano Júnior". In: *The Americas*, vol. 47, n.º 2, (Oct., 1990), p. 127-159.

12 AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1987.



Fig. 2. José Christiano de Freitas Henriques Jr. *Retrato de escravo (?) não identificado*, c. 1865. Acervo do Museu Histórico Nacional

Relações Exteriores. A presença dessas fotografias dispersas em tantas coleções também é considerada por nós indício de que ao menos parte desses clichês foram consumidos aqui, no Brasil. Um dos fatos mencionados como curiosidade pelos autores de *Escravos brasileiros* – de que as fotos presentes na coleção do Itamaraty teria pertencido a Joaquim Nabuco, importante figura do movimento abolicionista no país – nos parece prova de que elas de certa forma tocaram no nervo exposto do debate acerca da escravidão.

Mais recentemente, foi editada uma obra na Argentina sobre a produção do fotógrafo naquele país, da qual só tivemos acesso até agora aos textos.¹³ Esse material confirma no entanto a importância dada pelo fotógrafo à realização de projetos de fôlego, capazes de dar conta de forma ampla de um assunto. “Meu plano é vasto e, quando estiver completo, a República Argentina não terá pedra nem árvore histórica, do Atlântico aos Andes, que não tenha sido submetida ao foco vivificador da câmara obscura”, escreve ele em 1876 para introduzir seu álbum *Vistas da Província de Buenos Aires*.

13 ABEL, Alexander; PRIAMO, Luis. “Recordando a Christiano”. In: *Un País en transición – fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Júnior 1867-1883*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, 2002. Parte do material encontra-se acessível em <http://www.geocities.com/abelalexander/>

Quem e para quem ele fotografou?

Não sabemos se Christiano Jr. negociava diretamente as poses com o escravo ou com seu proprietário, mas levando em consideração a liberdade com que eles circulavam pela cidade em busca de clientes, vendendo eles próprios sua força de trabalho, podemos imaginar ser possível que o próprio fotógrafo tenha seduzido – a troco de alguns tostões ou pela curiosidade em ver funcionar de perto o mecanismo fotográfico que atraía cada vez mais a população livre aos ateliês – seus modelos a posarem para ele. Certamente, não eram eles mesmos os clientes já que o preço era elevado. Um conjunto de 10 fotos custava 28 mil réis, equivalente à renda produzida mensalmente por um escravo urbano.¹⁴

14 Informação citada por Levine, op. cit., p. 130.

Impossível encontrar menção um pouco mais alentada sobre os clichês de negros feitos por Christiano Jr. no Rio de Janeiro sem que se dê destaque significativo à publicidade feita pelo artista em torno de tais imagens. Ele apregoava em anúncios colocar à disposição do público “coisa muito própria para quem se retira para a Europa”, numa tentativa evidente de angariar a simpatia e o interesse dos europeus que retornavam à “civilização”.

A interpretação corriqueira e reiterada reduz, a partir desse comentário, o trabalho do fotógrafo a uma tentativa de configurar fotograficamente uma imagem em sintonia com o já mencionado apreço europeu pelo exótico, pelos símbolos misteriosos e sedutores dos povos distantes como os do Oriente e da África, mas com espaço também para as Américas, onde era possível encontrar tanto a sensualidade africana quanto o primitivismo indígena. Seguiria ele então o caminho já trilhado pelos artistas viajantes e as várias publicações sobre o ‘Brasil Pitoresco’ editadas na Europa ao longo dos séculos XVIII e sobretudo XIX?

Sim e não, como procuraremos demonstrar a seguir, por meio da análise das imagens de autoria de Christiano Jr. e de outros autores brasileiros e estrangeiros, dos séculos XVIII e XIX. Neste ponto gostaria de esclarecer que essa apresentação resulta de uma investigação que ainda se encontra em estágio inicial, sobretudo no que se refere a esse necessário mapeamento dos modelos tradicionais de representação visual do trabalho.

15 Texto publicado em AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1987.

Excesso de exotismo?

Em *Olhar escravo, ser olhado*,¹⁵ Manuela Carneiro da Cunha apresenta interessantes dados sobre o processo de trabalho do fotógrafo e, sobretudo, sobre o mundo em que ele se insere. Mas a nosso ver parece ignorar duas questões importantes na análise das imagens. Em primeiro lugar ela adere à ideia de que “as fotos de Christiano Jr. são tipicamente fotos de estrangeiro para estrangeiros” exatamente porque se contrapõem à “cegueira seletiva que passa, sob discreto silêncio, a onipresença dos escravos”. Essa conclusão deve-se à constatação prévia de que 1) os brasileiros tratam o tema com uma “cegueira seletiva” e portanto não aceitam um olhar mais atento para a questão; 2) a imagem que os estrangeiros têm do Brasil é, contrariamente a dos brasileiros, pautada pelo “excesso de exotismo”, “o que os leva a insistir no aspecto africano da cidade baixa de Salvador ou na nudez das lavadeiras do Rio de Janeiro”. O que a autora não aponta é de que forma esse “excesso de exotismo” estaria presente nas imagens do autor. Ela tampouco considera uma possível transformação de parte desse público em função exatamente do crescente movimento em defesa da superação do modelo escravista. Além disso, ela deixa de lado a possibilidade de ver o que se camufla por trás dessa “cegueira coletiva”, não enxergando na própria fotografia os elementos que contradizem a mera intenção mercadológica do autor.

Ana Maria Mauad também remete ao célebre anúncio de 1866 e elimina qualquer possibilidade de investigação mais aprofundada do caráter ambíguo dessa produção, entre uma tradição já sacramentada em solo europeu e a germinação de um processo endógeno de representação do trabalhador brasileiro, com uma frase decisiva. Ela afirma que “a escravidão era delineada, neste caso, pela estética do exótico”¹⁶ sem procurar mostrar de que forma isso ocorria nas encenações de atividades quotidianas.

Boris Kossoy e Maria Luiz Tucci Carneiro chegam a falar em “projeto estético-ideológico” para justificar o isolamento buscado pelo fotógrafo, mas também no sentido de reforçar o caráter meramente exótico de sua coleção de tipos. Segundo eles, Christiano Jr. “montou situações colocando seu objeto de representação diante de um fundo artificial, transformando o negro *força de trabalho* em escravo *modelo fotográfico*”.¹⁷

16 MAUAD, Ana M. “As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial”. In: *Revista Locus*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, 2001, p. 90.

17 KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.



Fig. 3. José Christiano de Freitas Henriques Jr. *Escravos se cumprimentando*, c. 1865. 9 x 6 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional

Não pretendemos negar que o intuito de Christiano Jr. seja realmente atingir esse mercado, interessado em imagens exóticas da cultura negra fortemente presente nas ruas brasileiras. No entanto, a análise dessas imagens e seu cotejamento com iconografias anteriores, bem como com outras fotografias de tema semelhante realizadas no período, que primam por destacar o exotismo e construir imagens pitorescas e um tanto artificiosas da paisagem e sobretudo do homem local – como a série de retratos produzidos por Stahl a pedido de Agassiz ou a bela imagem de negra feita por Henschel e que angariou inclusive uma premiação no Salão de Viena –, parecem indicar a possibilidade de que, mesmo que o próprio Christiano Jr. afirme ter por objetivo atender essa demanda, sua obra não se enquadre exatamente na típica produção feita para atender à demanda por imagens belas e exóticas.

Imagens singulares

Uma série de aspectos presentes nas fotografias de Christiano Jr. parecem sugerir que, ao mesmo tempo que o fotógrafo buscava atender esse mercado de imagens exóticas, de desenhos e fotografias destinados à burguesia ávida por representações de estranhas paisagens e figuras dos trópicos, também tratava de maneira bastante particular seu objeto de atenção. Nas composições vemos a maioria das características que, segundo Renata Bittencourt,¹⁸ constituem tradicionalmente a figura do escravo: “a relação com o trabalho, as roupas de origem africana ou afro-brasileira, os pés descalços, a presença dos senhores”. Com exceção do último item todos esses itens estão presentes.

Além da ausência de qualquer referência aos senhores – a não ser pela presença, muitas vezes camuflada, dos grilhões atados aos pés, que já pode ser considerado um indício da especificidade da obra de Christiano Jr. interpretado como sinal de um interesse mais focado no trabalhador urbano negro do que nas relações de proximidade e dependência entre escravos e senhores –, essas imagens de trabalhadores negros urbanos contêm alguns fatores particulares intrigantes, dentre os quais destacam-se a grande secura compositiva, e um foco preciso e direto sobre a condição transitória desses indivíduos.

A comparação entre duas imagens do próprio Christiano Jr. pode nos ajudar a elucidar algumas questões. Separadas por pouco mais de uma década, *Escravo cesteiro* (c. 1865) e *Vendedor de laranjas* (c. 1877) aparentemente pertencem a gêneros equivalentes. Colocam em cena trabalhadores com seus objetos de trabalho, encarando a câmara com uma expressão pouco significativa e tentando mimetizar poses ‘naturais’. No campo das diferenças, os pontos de destaque parecem mais ricos.

A opção pelo uso de um fundo cenográfico com uma paisagem romântica, europeia, ao fundo da segunda imagem, bem como o recurso às duas cestas de frutas repletas em primeiro plano dão à imagem do vendedor argentino um caráter pitoresco, ajudando a criar algo de fabular e muito pouco conectado à realidade contemporânea da imagem. Aplica-se então, no caso da segunda imagem, a afirmação de André Rouillé, de que “o recurso ostentatório à cenografia, aos cenários, aos efeitos de luz ou aos figurantes e o estatuto ambivalente dos objetos figurados são tanto orientações formais que revelam uma tomada de distância com o ‘realismo fotográfico’ como com o mundo do trabalho”.¹⁹

18 BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato Baiano e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Dissertação de mestrado. História/Unicamp, 2005, p. 165.

19 ROUILLÉ, André. Op. cit, p. 34.

Na primeira imagem, ao contrário do tapete que mimetiza a relva, temos o chão duro sobre o qual repousam com grande destaque os pés grandes e marcados do cesteiro. A cena não é maquiada, é crua. O escravo representa a si mesmo e a todos de sua condição, enquanto que o vendedor da imagem 2 não passa de uma personagem idealizada, numa paisagem idílica que todos sabem ser artificial.

Esse distanciamento é bem menor no caso de *Escravo cesteiro*. O pé descalço, ao invés de ser ocultado, é explicitado, ganhando destaque na representação e afirmando explicitamente a identidade de cativo do modelo. Em outros retratos da série é possível identificar a existência inclusive de correntes nos pés da figura retratada, ora aparente, ora oculta (de forma tosca) por um pano.

Outro aspecto a ser ressaltado na obra de Christiano Jr. é a possibilidade – e diríamos mesmo a obrigatoriedade – de vê-la em conjunto. Para além do registro documental dessas profissões e da intenção autodeclarada de transformar esses clichês em objetos de grande interesse para os estrangeiros interessados em imagens exóticas de países distantes, há uma repetição de padrões e gestos nas imagens de Christiano Jr. que parecem indicativas de um olhar extremamente atento à situação da população negra carioca e às tensões crescentes entre o tradicional cativo e às formas modernas de exploração da mão de obra escrava, como o aluguel ou a colocação do escravo no “ganho”. A existência de uma seleção realizada pelo próprio fotógrafo e dedicada ao Rei de Portugal, D. Fernando²⁰ parece ser um interessante indício dessa ambição serial, reforçado pelos outros projetos de caráter enciclopédico desenvolvidos por ele ao longo de sua carreira.

No caso das imagens aqui estudadas o interesse não é mapear a paisagem e os monumentos históricos e argentinos, mas colocar em cena os escravos de ganho que perambulavam e trabalhavam pelas ruas do Rio de Janeiro em meados da década de 1860. Tal sistema substituía a relação de posse e exploração direta do escravo por um meio um pouco distinto de apropriação da força de trabalho, adaptado às condições da vida urbana: cabia ao escravo de ganho obter seus próprios meios de subsistência, além da remuneração (aluguel) exigida por seu proprietário. Em outras palavras, ele torna-se responsável pela venda de sua força de trabalho, mas não tem direito de apropriar-se do salário gerado por seu trabalho.

Gilberto Freyre apresenta uma interessante definição desse tipo social e sua importância do cenário urbano da corte:

de certa altura em diante, aparecem, entre eles, os de aptidões que profissionalmente os situariam entre paramecânicos e paraartesãos. Já um tanto proletários, no sentido marxista. Um tanto proletários em face de outras espécie de anúncios sociologicamente significativos nos jornais brasileiros da segunda metade do século passado: aqueles que dão relevo a máquinas. A substitutos, portanto, do trabalho humano. Ou, especificamente, do trabalho escravo.²¹

Christiano Jr. flagra de maneira sintética essa tensão. A ação produtiva, os olhares – com mistos de submissão, alheamento e cooperação –, o fato de não ocultar alguns estigmas da escravidão (como os ferros nos tornozelos e os

20 O álbum em questão pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional.

21 FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo: CBBA/Propeg, 1984, p. 37.

pés descalços e deformados) e a escolha de um mesmo cenário, absolutamente neutro e sem nenhuma referência ou alegoria à cena tropical tornam a imagem ainda mais potente, com um foco preciso.

Ele caminha assim na direção contrária do modelo burguês de representação, definido ironicamente por André Rouillé como baseado menos na vontade do fotógrafo e/ou do modelo do que numa “conformidade com uma ‘vulgata estética cujos princípios são atribuídos à Van Dick, Rubens, Rembrandt ou Ticiano’”.²² Foge também da tendência predominante no período de lançar mão dos modelos negros apenas para atender a demanda por imagens pitorescas, afastando qualquer referência histórico-temporal da cena.

Defendemos a ideia de que, ao contrário do que se apregoa, os escravos não são aqui retratados como modelos eventuais para uma composição genérica, um arranjo estético intencionalmente exótico. Trata-se de algo mais próximo de uma abordagem ‘realista’, no sentido ao mesmo tempo amplo e histórico do termo. Ou seja, um tipo de trabalho vinculado às transformações históricas e políticas do século XIX e que, como define Hauser, herda características do romantismo, traz consigo os germes da supremacia da ciência, do positivismo e do empirismo; tem bases na tradição da pintura de gênero, é do agrado daqueles que defendem uma arte voltada para a defesa dos valores espirituais e humanistas, ao mesmo tempo em que retrata (às vezes evidenciando a crueldade e feiura) a fisionomia do capitalismo.²³

22 ROUILLÉ. Op. cit., p. 31.

23 HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 943.

O Indivíduo por trás do tipo

Uma série de elementos parecem indicar que a opção de retratar esses negros de ganho sem disfarces de sua condição não é gratuita. Vejamos agora no detalhe como isso se dá no caso de *Vendedor de papagaios*. Sua pose é estática, o corpo virado para o lado, mas o rosto encara a câmara, sem artifícios ou trejeitos de expressão. A foto é explícita e propositalmente posada. Todos os movimentos estão congelados. A cena é a mais vazia possível, com o modelo disposto diante de uma parede nua. Só se vê o branco ao fundo e o piso, mais escuro. É curioso notar como Christiano Jr. dá certo movimento à imagem estática, colocando na diagonal a linha do rodapé. Essa estratégia causa uma certa vertigem no observador e chama atenção para o corpo todo do modelo e não apenas para sua fisionomia.

A não ser pelos papagaios, há pouco de exótico nessa cena, dificultando sua aproximação com outros exemplos bem sucedidos de construção do gênero, como a foto da vendedora de frutas totalmente composta, quase como uma alegoria da fertilidade tropical, criada por Alberto Henschel e apresentada, com sucesso, na Exposição Universal de Viena de 1873, obtendo medalha de mérito.²⁴ Ao contrário da composição de Henschel, *Vendedor de papagaios* não tem cenografia, efeito de luz, ou distância. A proximidade da câmara em relação ao modelo é evidente, mesmo que discreta, revelando um certo fascínio por essa figura.

Os objetos que existem na cena não são artificialmente sobrepostos como na natureza-morta tropical criada em *Vendedora de frutas*, mas trazem indícios claros da identidade do modelo, de sua origem africana (pela ênfase dada ao chapéu e ao guarda-chuva, considerados símbolos de status na África e também entre os negros brasileiros), de seu ofício de comerciante (papagaios para

24 ERMAKOFF, George: *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 174.

vender aos transeuntes) e de sua condição cativa. Essa última evidenciada não apenas pelos pés descalços, atributo claro da condição servil, mas pela exibição de uma corrente a seus pés.

Esse fato chama a atenção se considerarmos que em outras fotos do mesmo autor, percebe-se um pedaço de trapo jogado no chão, próximo aos pés do modelo, como se a intenção fosse ocultar as correntes. A questão das correntes também ganha uma nova dimensão quando se pensa que uma das obras reproduzidas e comercializadas por Christiano Jr. em seu estúdio carioca é uma reprodução fotográfica de um retrato – um óleo, segundo o Museu Histórico Nacional, guardião de uma cópia – de Abraham Lincoln, exatamente no período da abolição da escravidão nos EUA. Nesta imagem, é possível identificar o estadista norte-americano trajando um elegante terno, segurando o decreto de libertação dos escravos. Seus sapatos estão reluzentes e ao chão, atrás dele, jaz uma corrente com uma bola de ferro, com o punho aberto: uma imagem de grande força para simbolizar o fim do cativeiro. Enquanto isso, no mesmo período, o fotógrafo rompe o tabu da ausência quase completa de representação do negro – não apenas nas artes visuais, mas também nas outras formas de expressão artística e intelectual – e retrata escravos com ferros nos pés, de forma aparente ou toscamente oculta.

Não se trata aqui de especular sobre uma vontade consciente de denúncia por parte do fotógrafo, mas sim de tentar encontrar nas características tangíveis do registro fotográfico (enquadramento, iluminação, ângulos de composição, escolha dos modelos e dos utensílios que o acompanham) elementos que nos levem a compreender melhor de que maneira essa imagem foi concebida, como se deu sua realização e quais indícios esse levantamento nos traz para compreender melhor a) suas especificidades compositivas e b) suas relações com a produção visual e o contexto social de sua época.

Ressaltemos mais uma vez que ele não é o único a produzir imagens com esse potencial, mas as gera de maneira sistemática. Ele não mais encena um tipo, mas esboça a representação de um indivíduo inserido num contexto específico. Sem nome ou identidade, ele tem por atributo seu trabalho. Cesteiro, vendedora ou sapateiro, a câmara se aproxima dele, despoja a cena de elementos externos a sua condição e mobiliza o olhar para a ação central.

Um exemplo que segue o mesmo rumo e que traz elementos interessantes, apesar de ser um caso isolado, é o retrato feito por João Goston, fotógrafo e relojoeiro que atuou no nordeste do Brasil entre as décadas de 1850 e 1880, de um engraxate negro. Descalço, o modelo explicita sua condição de escravo ao mesmo tempo em que trabalha na botina de alguém. No entanto, o que mais impressiona nessa imagem é o ponto de vista assumido pelo fotógrafo, que se rebaixa ao nível do chão e do sapateiro. O nível da objetiva é dado pelo modelo e não pela altura do tripé ou a posição mais confortável para o fotógrafo. Se é no chão que o sapateiro trabalha, é lá que ele será “flagrado”, mesmo que o resultado pareça estranho ou o ângulo absolutamente inusitado.

Realismo e fotografia

Esses efeitos “realistas” são comumente associados às especificidades da linguagem fotográfica. Convém portanto tratar um pouco desse aspecto, invertendo a lógica que atribui à fotografia o status de ponto culminante da

representação realista por seus atributos técnicos. É verdade que a presença do modelo, mesmo que compulsória, é indispensável para a captação da imagem. Sua condição de cativo (ou mesmo de negro recém liberto) torna-se elemento constitutivo da própria relação entre fotógrafo e aquele que aparece na foto.

Convém sublinhar mais uma vez que a fotografia exerce esse papel não por causa de seus atributos técnicos, da suposta capacidade de registrar fiel e objetivamente o “real” por meio do registro da luz sobre a superfície sensível. Não se trata – como acusa Laura Flores²⁵ – de considerar válida a noção largamente generalizada de que a fotografia seria uma espécie de ponto culminante de um processo histórico e cultural relacionado com a representação realista. Mas pelo contrário: de que se trata de uma linguagem artística e técnica, com suas convenções e sistemas próprios, criada no bojo das transformações sociais e econômicas relacionadas com o advento da era moderna. Em outras palavras, “trata-se de uma construção ideológica que, no entanto, se manifesta como natural, real e objetiva”, que leva o processo de construção da imagem a ser tido como algo “fidedigno”, uma reprodução fiel do real.²⁶

Se a mentalidade da época (que sobrevive até nossos dias) associava a mera descrição dos mores escravistas à ideia de antipatriotismo ou de ingratidão (no caso dos estrangeiros), não é difícil de se supor que uma certa cautela no trato dessas questões, sobretudo no âmbito de uma forma de representação tão direta quanto a fotografia, fosse desejável para aqueles que dependiam dessa própria elite para sua sobrevivência. A exemplo do que ocorre de maneira generalizada nas várias instâncias da sociedade brasileira, o sistema de representação fotográfico “naturaliza” e disfarça a propriedade e exploração da mão de obra negra sob uma suposta capa de benevolência e possíveis vínculos de afeto.

Mas essa regra não se aplica de maneira generalizada. Para a fotografia também torna-se possível enfocar as temáticas sociais, registrar o cotidiano e o presente, antecipando em certos aspectos elementos que seriam propostos décadas depois pela escola modernista. É exatamente o seu caráter mais simples, o fato de não ser associada ao gênero elevado, que lhe permite a quebra de padrões que se mantiveram intactos por mais tempo nas belas artes. É sua suposta neutralidade e objetividade que lhe confere a possibilidade de ocultar a subjetividade expressiva ou artística, construindo uma espécie de “ficção documental”.²⁷

‘Ruptura sob aparência de conformidade’

Como já vimos, o que parece predominar nesses exercícios compositivos de trabalhadores, realizados reiteradamente pelo fotógrafo açoriano é a própria condição, de escravo moderno e urbano. É sobre esse escravo que a sociedade do período debate²⁸ e é ele quem vem fazer o papel principal nas fotografias do período. Não se trata ainda de individualizar o sujeito escravo, mas tampouco estamos no campo da utilização do modelo desvinculado de sua condição social.

O cotejamento com outras imagens do repertório da época também indica que – apesar das afirmações realizadas por ele nos anúncios que publicava anunciando tal material –, ele seguramente não está apenas criando imagens

25 FLORES, Laura González. *Fotografía e y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, p. 32-33.

26 Idem, p. 116-117.

27 FLORES, op. cit., p. 161.

28 Em 1865, data em que essas fotos foram realizadas, encerra-se um período de grande movimentação em defesa da emancipação do elemento servil, em função da eclosão, no ano anterior, da Guerra do Paraguai, que postergará qualquer iniciativa nesse sentido até seu término, em 1870. A data também traz dados relevantes tanto no campo da abolição – já que marca o início da Guerra Civil Americana, com os consequentes embates acerca da questão escravista – como no da fotografia. É neste ano que dois profissionais de grande importância no século XIX iniciam seus trabalhos nesse campo: Marc Ferrez abre seu estúdio e o editor Georges Leuzinger inicia seus trabalhos com fotografia.

capazes de atender a demanda europeia pelo exótico tropical. Trata-se de um processo mais complexo, de apropriação de uma tradição retratística, de modelos já existentes na representação de tipos raciais e modelos de trabalhadores, para dar um passo além, na direção de uma arte que se volta, com maior intensidade, para a representação daquelas figuras miseráveis, em plena transição da invisibilidade da escravidão para a vala comum da economia capitalista e urbana.

Lançando mão de uma constatação de Antonio Candido em sua análise sobre o romantismo no Brasil, podemos dizer que essa produção de Christiano Jr. – ao lado de outras desenvolvidas no mesmo período – constituem assim uma espécie de “ruptura sob aparência de conformidade”.²⁹

Levando adiante a ideia de como a busca do exótico está intimamente vinculada à própria superação do modelo exógeno e da lenta constituição de um olhar mais atento ao meio e ao povo local, podemos acrescentar aqui a reflexão de Auerbach no que se refere à relação entre a busca do exótico e a representação mais realista das camadas populares. Segundo ele foi exatamente “o fascínio sensorial pelo feio, repulsivo e doentio” que acabou levando os irmãos Goncourt a combaterem “as formas do estilo elevado idealizador e aplainante”.³⁰ Em um trecho de seu diário, Edmond de Goncourt chega mesmo a explicitar essa relação entre a busca de novas impressões estéticas por meio da introdução do quarto estado e as descobertas dos viajantes:

Mas por que [...] escolher estes ambientes? Porque é em baixo que, durante a decadência de uma civilização, se conserva o caráter das coisas, das pessoas, da língua, de tudo [...]. E por que mais? Talvez porque sou um literato bem nascido, e porque o povo, a canalha, se preferirdes, tem para mim o atrativo das populações desconhecidas e não descobertas, algo de exótico que os viajantes procuram.³¹

De qualquer maneira, por mais próximos que estejamos, na obra de Christiano Jr., da imagem do escravo explorado dentro de uma lógica capitalista, urbana, de prestação de serviço a outros para geração de riqueza, essas imagens ainda se situam no campo de representações ideais, implícitas em identificações genéricas. Não são fotos de pessoas, mas também não são apenas fotos de categorias. Miriam Moreira Leite, referindo-se à obra de Rodolpho Lindemann,³² adianta uma hipótese bastante interessante: “são sínteses simbólicas dos retratados, que se encontram aí, e não representações individuais por eles solicitadas, correspondendo ao somatório do real, do social e do simbólico”.³³ Em suma, seu interesse está exatamente em sua situação transitória, no caráter ao mesmo tempo turvo e sugestivo, que nos dá a impressão de estarmos ao mesmo tempo diante de uma ficção e de um documento de época; de um registro fiel e de uma construção baseada em preceitos sólidos da tradição da representação visual.

29 Candido trata dessa questão de endogeneização e transformação dos modelos ao falar do romantismo à brasileira, subdividindo o processo em três etapas: transposição, substituição e invenção. A formulação refere-se à obra de Machado de Assis, muito mais radical e posterior às fotos de que estamos tratando, mas nos pareceu bastante pertinente como construção capaz de sintetizar – com diferenças de nuance – boa parte da produção artística nacional no período considerado. Ver CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 96-98.

30 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 448.

31 Edmond de Goncourt, *Journal*, 3 de dezembro de 1871. Apud AUERBACH, op. cit., p. 447.

32 Fotógrafo atuante em Salvador a partir da década de 1880 e sócio de Guilherme Gaensly, de quem era cunhado.

33 LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. “Negros e fotografia”. In: *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: IFCH/UERJ, n. 2, 1996, p. 149.

A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya

Almerinda Lopes¹

Resumo

Este texto discorre sobre a produção fotográfica digital do capixaba Orlando da Rosa Farya, artista que iniciou a produção de pintura na metade da década de 1970 e nos anos 90 passou a se dedicar também à fotografia. Rosa Farya rompeu com a tradição pictorialista no Estado, gênero fotográfico que se perpetuou de modo especial entre a metade da década de 1940 e anos 70, em virtude da marcante atuação desempenhada pelo Fotoclube do Espírito Santo, maior produtora de imagens e de destacados salões locais, nacionais e internacionais de fotografia, no Estado. As imagens digitais de autoria do artista revelam afinidade com a ideia de arquivo documental, pois são produzidas durante o trânsito empreendido pelo artista por diferentes metrópoles do mundo, com destaque para o interior dos museus. Farya estabelece afinidade entre a pintura e a fotografia tanto na escolha da temática, cores, planos e enquadramentos, quanto na ironia que estabelece em muitas de suas imagens. A reflexão estabelecida com a linguagem fotográfica do artista dialoga com o teórico francês André Rouillé.

Palavras-chave

Fotografia contemporânea; Imagens fotográficas; Orlando da Rosa Farya; Arte e fotografia.

Em julho desse ano,² eu fui a Paris pesquisar e, evidentemente, fiz aquisições de livros de fotografia, de teóricos da fotografia. Um dos livros que imediatamente comecei a ler foi o de autoria de André Rouillé,³ que é hoje um dos teóricos de fotografia que me interessam bastante. Ao ler este livro comecei imediatamente a fazer articulações entre o texto e a produção fotográfica do Orlando da Rosa Farya, artista do Espírito Santo, que também é professor e meu colega na Universidade.

Em *La Photographie*,⁴ um de seus mais alentados e emblemáticos estudos, Rouillé destaca os equívocos e preconceitos que a fotografia teve que vencer desde sua origem aos nossos dias, tanto para se instituir como arte como para tornar-se um procedimento redentor da arte contemporânea, isto é, como maneira de se opor à desmaterialização da arte.

Ao afirmar que não foi o meio fotográfico que contaminou a arte, mas os artistas que se ampararam nele para responder a necessidades artísticas próprias, o teórico francês Rouillé instaurava uma nova possibilidade de compreensão e de análise do projeto poético dos artistas fotógrafos deste início de século, entre os quais destacarei Rosa Farya, que é hoje o fotógrafo mais conhecido do Estado (o Sebastião Salgado foi criado lá e ainda mora lá, mas enfim, o Sebastião já é outra história) e cuja obra vem alcançando repercussão internacional.

Depois de fazer um inventário criterioso dos posicionamentos expressos por teóricos, jornalistas, filósofos e artistas, esse teórico detecta, tanto no posicionamento dos defensores como dos opositores das imagens fotográficas, diferentes níveis de reflexão e de percepção que lhe parecem necessários de se abordar, para uma maior compreensão da fotografia atual.

1 Historiadora, pesquisadora de arte e professora de Estética e História da Arte no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestre pela USP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Em 2002, realizou pós-doutorado pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, Nível 2.

2 Transcrição de palestra proferida em 8 de outubro de 2008.

3 Professor da Université Paris VIII, curador, criador e editor do site Paris-Art.com.

4 ROUILLÉ, André. *La Photographie*, Paris, Éditions Gallimard – Folio Essais, 2005. O livro foi lançado no Brasil em 2009 pela editora Senac sob o título *Fotografia – entre documento e arte contemporânea*.

5 Idem, p. 36.

6 Idem.

A ideia de que a fotografia constituía uma ameaça desde seu aparecimento se apoiava numa única certeza, nem sempre revelada ou explicitada: a de que “na imagem-máquina a realidade material tomava o lugar do operador”, isto é, do artista, “transformando-a tanto em sintoma do esvaziamento do fazer pictórico, como em renovação do pensamento e da matéria da arte”.⁵ No entender de Rouillé, somava-se a isso a constatação de que a fotografia “modificou os conceitos de verdade, de semelhança, assim como a ontologia da imagem” o que aumentava ainda mais o seu estranhamento.⁶

Se até então a pintura tinha sido um processo que imitava o mundo objetivo, com o advento da fotografia a pintura iria rever suas bases e preceitos, abolindo o conceito de imitação enquanto reprodução literal do mundo analógico.

Mesmo assim, a ideia de fotografia-documento prevaleceu durante mais de um século e tomou formas variadas nas reflexões de alguns importantes pensadores do século passado. Os conceitos de exatidão e de verdade continuaram a ser apreciados por sua referência a um modelo exterior pré-existente com o qual as imagens mantinham relação e evocavam a aparência.

Walter Benjamin conjecturou que a máquina fotográfica forneceu um inventário incomparavelmente mais preciso da realidade do que o olho, conceito que abria uma nova conceituação para a fotografia moderna.

Esse pensamento repercutiu tanto na aliança entre fotografia e imprensa, desde a década de 1920 com a questão do fotojornalismo, como na estética documental que entrava em voga na mesma época, por volta daqueles anos.

Postulando que entre imitar e reproduzir, a fotografia documental inventava o olho perfeito da modernidade, este investimento punha por terra a supremacia do pictorialismo. Este se fundava numa visão romântica e numa hibridização da fotografia e da mão como pretexto de que a arte não poderia ser gerada por um processo meramente mecânico. Deveria estar aliado a um dispositivo manual significativo e submeter-se a um processo de mestiçagem com as artes plásticas, pois:

7 Idem, p. 89.

no quadro dessa metafísica da representação se situava o debate endêmico sobre a natureza, cópia ou simulacro das imagens fotográficas, enquanto que as cópias ícones eram entendidas como essenciais à pintura seriam dotadas de semelhança interior e espiritual que as tornavam dignas da arte. As fotografias não poderiam requerer mais que o estatuto de simulacro, de cópia degradada, dessemelhante, dotada apenas de semelhança exterior e incompatível, portanto, com a arte.⁷

No processo de transposição da realidade para a pintura, por exemplo, já havia uma distorção, uma transformação e isso não era considerado possível até então para a fotografia já que ela foi vista durante muito tempo apenas como a possibilidade de reproduzir o mundo objetivo.

A fotografia documental perdurou até ser destronada pelas imagens da televisão capitadas por satélites – uma visão que o Rouillé também coloca – e pelos novos meios eletrônicos. Para o teórico francês isto tem uma consequência importante, já que essas imagens se adaptam incomparavelmente melhor ao exercício do poder contemporâneo. Ele entende como poder contemporâneo todo o sistema de valores, todos os fenômenos da sociedade industrial.

No entender desse teórico, a arte ao longo do século XX deu sinais evidentes de que as imagens fotográficas já haviam sido amplamente adotadas e incorporadas pelos artistas ao seu próprio fazer – a gente viu isso claramente nas apresentações de Vera Chaves Barcellos e Regina Silveira, feitas anteriormente neste mesmo seminário–,⁸ o que contribui para acabar com as hostilidades em relação à fotografia.

8 As apresentações mencionadas estão transcritas nesse boletim.

Ao longo desse processo o autor destaca os acontecimentos que se desenvolveram na Alemanha na metade da década de 1920, mesmo que seus principais protagonistas tivessem sido artistas e não propriamente fotógrafos. Entre eles, menciona a publicação da obra de László Moholy-Nagy denominada *Pintura fotografia e filme*⁹ e a organização da exposição de pinturas denominada Nova objetividade¹⁰ em Mannheim.

9 MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Langen, 1925, Bauhaus Books, v 8.

Tal como acontece com os atuais artistas fotógrafos, Moholy-Nagy, embora tivesse realizado algumas experiências no campo fotográfico, não era fotógrafo no sentido estrito da palavra, mas sim artista e teórico. E, a partir dessa ótica, fez considerações importantes sobre a fotografia. Observou, entre outras coisas, que ela era capaz de inventar imagens extraordinárias e ultrapassar os limites do olho, postulado que parece ter se respaldado o pensamento de Benjamin. O caráter mais ousado da experiência desse artista foi reunido nessa publicação que eu já citei, *Pintura fotografia e filme*, a qual marcaria também o nascimento de uma nova visão e de um novo pensamento numa Alemanha que se esforçava para adentrar o mundo industrial.

10 Neue Sachlichkeit, 1925, ocorrida no Mannheim Kunsthalle.

No que se refere à exposição Nova objetividade, dela também não constaram fotógrafos, mas apenas pintores como George Grosz, Otto Dix, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf. Conforme já anunciava o título da exposição, ela marcava o retorno a uma figuração de formas precisas e frias, inspiradas nas imagens fotográficas de Albert Renger-Patzsch, entre outros. Vale lembrar que George Grosz e alguns dadaístas anteciparam os processos contemporâneos de hibridização de meios e materiais através da fotomontagem. Isso me interessa porque a questão da fotomontagem ou um procedimento semelhante ao da fotomontagem está presente na maioria dos fotógrafos contemporâneos, inclusive nos procedimentos de Orlando da Rosa Farya.

Se para Rouillé o processo da fotomontagem estaria imbricado na hibridização contemporânea, tal fenômeno parece pontuar também, como veremos adiante, a produção fotográfica desse artista capixaba ao qual me refiro.

Ao publicar seu conhecido volume de cem fotografias denominado *O Mundo é belo*,¹¹ Patzsch proclamava a superioridade da fotografia em relação aos demais processos expressivos e a dualidade máquina-mão. Esse posicionamento inverteria o estatuto da fotografia e marca a ancoragem dos artistas modernistas na fotografia documental e antipictorialista.

11 RENGGER-PATZSCH, Albert. *Die Welt ist schön*, 1928.

A fotografia documental propugnava uma nova aliança máquina-coisa que se respaldava numa natureza tríade. Essa natureza seria ótica, visual e mecânica e seria explorada por artistas e fotógrafos de diferentes maneiras ao longo de todo o século passado, principalmente até o início dos anos 1970.

A partir dessa década, como veremos adiante, verifica-se uma nova transformação nos processos fotográficos e na própria arte, com o surgimento da fotografia colorida e dos processos eletrônicos. Vários outros inventos e modos de ação iriam contribuir para a ruína da noção de modelo e de represen-

tação, entre os quais a macro e a microfotografia, bem como o surgimento de tecnologias de ponta, a exemplo das câmaras e outros equipamentos digitais e dos já citados satélites.

Tais avanços tornaram possível penetrar em locais até então desconhecidos e inacessíveis à percepção e ao olho humano, interferindo, modificando ou potencializando aspectos materiais, mas também imateriais do mundo.

Nesse sentido as novas lentes e equipamentos demoveram mitos e modificaram o conceito de imagem e o de fotografia que passava de simples representação para o da construção, tal como observa Rouillé:

A fotografia não representa tal como se pensava antes uma coisa pré-existente, mas produz uma imagem no transcurso de um processo que põe a coisa em contato e em relação com outros elementos materiais e imateriais. Por outro lado, isso faz a fotografia passar do domínio das realizações para o das atualizações.¹²

12 Op. cit., p. 88.

Ao analisar as diferentes transformações e concepções estéticas atribuídas à fotografia no decurso de sua história – que tem pouco mais de 170 anos –, o teórico francês coloca como principais agentes de mudanças as concepções atribuídas à fotografia por artistas como Marcel Duchamp, Francis Bacon, Andy Warhol, Joseph Kosuth, entre outros.

Para Rouillé, os *ready-mades* de Duchamp, enquanto produtos da transformação de coisas elementares em objetos singulares, partem do mesmo modo da fotografia: postulam sempre um ato de escolha e deslocamento.

Nos demais casos a conversão da fotografia em obra de arte se dá por meio de um duplo processo de seleção do artista, do registro fotográfico e de sua inserção na instituição artística.

Todos vocês sabem que desde sua origem a fotografia empreendeu todo um caminho, toda uma busca por aceitação nas instituições culturais. Ela se insere de maneira bastante tímida ainda no século XIX, mas começará de fato a ser colecionada muito recentemente. Rouillé situa essa mudança na década de 1980, colocando a Bienal de Veneza de 1980 como seu marco balizador.

Depois de discorrer largamente sobre a fotografia pictorialista e a documental, o teórico francês dedica grande parte do estudo ao qual me refiro à análise da produção de imagens fotográficas utilizadas por artistas, a partir da década de 1960, que iriam modificar a hierarquia tradicionalmente aceita entre fotografia e arte.

Grande parte desses trabalhos vem confirmar que a arte corporal, a land art, e a arte conceitual abriram de maneira decisiva as portas das galerias e dos museus de arte contemporânea à fotografia. Estou me referindo à fotografia enquanto registro de obras que não eram mais produzidas para serem mostradas no espaço dos museus, mas sim de obras *in situ*, em *site specific*, produzidas para o mundo, para espaços específicos e muitas vezes de caráter efêmero, e que tinham nesses registros documentais, vendidos então pelas galerias e museus, os únicos comprovantes de que realmente existiram. Sob essa forma passavam a ter grande penetração no âmbito cultural e em publicações especializadas como revistas, livros e teses acadêmicas bem como, evidentemente, no mercado de arte.

No entanto, como bem situa Rouillé, esses movimentos artísticos asseguraram à fotografia apenas

uma posição secundária de vetor destinado a inserir no *non-site* as obras efêmeras e processuais concebidas fora das instituições culturais. Essa posição secundária, na qual as fotografias se distinguem explicitamente dos produtos criativos a que remetem, se traduziam por uma frequente mediocridade formal e técnica das provas, o que ampliava a fronteira que separava os valores da arte e os da fotografia e refutava a especificidade própria das imagens técnicas.¹³

13 Op. cit., p. 435-6.

Daí a distinção que faz entre a fotografia que vai surgir na década de 1980 e a produção anterior. É nesse momento que surge, segundo o teórico francês, outro gênero de imagens de excelente qualidade técnica, apesar do tratamento pobre das provas, ao mesmo tempo em que as imagens fotográficas passam a ser combinadas com outros materiais como cartas, objetos e desenhos e são ampliadas em tamanho monumental. Esse caráter monumental permanece válido até hoje e é um dos vetores em que se apóia a produção de Orlando Farya. De modo especial as fotografias de obras de arte, captadas por ele dentro dos museus – um de seus principais campos de ação – são ampliadas em escala muito maior do que as próprias dimensões das obras fotografadas, o que cria por si só um estranhamento.

Claro que todos nós sabemos que a ampliação de fotografia não é nova, foi utilizada desde o século XIX, mas nesse momento ela vai ter uma outra função e intenção. Ao ampliar as fotografias em escala monumental, o artista parece mostrar que a fotografia lhe interessa como algo que se distingue muito bem do processo artístico. Ele não confunde o que é fotografia com o que é arte.

Ao subverter sua pureza e hibridizá-la com outros meios – processo que a punha em visível diálogo com a pintura – a fotografia inaugurava um novo procedimento artístico dentro da arte. Instaurava um brusco retorno à figuração e transferia para si uma nova concepção de realidade, num processo que tomou de assalto a já mencionada Bienal de Veneza de 1980. Gostaria de acrescentar aqui que nesse período a fotografia, tal como a pintura, vive um intenso retorno à figuração. Mas ultrapassa sua antiga posição subalterna, deixando de ser mero instrumento ou complemento, para se colocar como componente central das imagens. Por meio da mestiçagem e da sobreposição de processos articula-se a historicidade desse material, pois no reinado da mestiçagem, permitam-me citar mais uma vez o Rouillé, “os contrários ou os opostos desaparecem instituindo abertamente uma combinatória sem limites de práticas e materiais”.¹⁴

14 Op. cit., p. 456.

A partir do final dos anos 1980 a fotografia criadora resgata a utilização da luz e da sombra como uma nova possibilidade poética ou como uma espécie de passagem da ficção à criação. Seu propósito é resolver esse paradoxo entre matéria e sombra, inscrevendo as coisas numa espécie de encenação teatral.

Finalmente, na década de 1990, a fotografia produzida por uma nova geração de artistas fotógrafos – eles querem ser chamados assim – tomava ainda outro sentido ou procurava marcar posição em relação à chamada fotografia criadora do período imediatamente anterior. Enquanto na década de 1980

15 *Idem*, p.370.

os artistas usavam a fotografia como um recurso a mais para a pintura, isto é, “traçavam um caminho da arte paralelo à arte”, nessa década ocorre então a hibridização com a pintura e também com imagens do cinema, do vídeo e de outros suportes eletrônicos. Para o teórico francês isso pode ser traduzido como “sintoma do esvaziamento da materialidade pictórica e de sua substituição parcial pela fotografia”¹⁵ – e todos nós sabemos que na década de 1990 a pintura entrava novamente em crise. Ao contrário da ideia de objeto acabado e inerte diante do qual o espectador é convidado a se deter e observar, a noção de obra passa então a ser vista como a busca de uma relação que se estabelece de maneira hipotética e transitória entre uma situação peculiar e o que ela pode produzir ou estabelecer. Ou seja, o próprio espectador se coloca numa nova posição diante da obra de arte, se comparada àquela que assumiu nas décadas anteriores.

A atual geração de artistas fotógrafos propõe situações nas quais o público pode fazer com que algo aconteça, mas não mais como uma coisa específica, mas como uma relação transitória e processual, ou em constante devir. Esse aspecto é bem claro na obra do Orlando. Numa época de desmaterialização da arte, o artista torna opacas as provas de sua existência, lançando mão de intervenções manuais e passando a gerar grandes painéis fotográficos, maiores ainda do que as próprias obras da pintura ou da escultura. Isso significa de um lado que o trabalho artístico passa a situar-se em outro lugar, que não se confunde com os clichês apresentados. E de outro preceitua que não se trata simplesmente de substituir a pintura pela fotografia, mas se institui mais como processo artístico do que fotográfico.

A ideia não é demarcar qualquer fronteira entre os valores da arte e os da fotografia, mas pontuar o processo de assimilação e contaminação que existe entre eles, o que engendra um processo artístico que não é de maneira nenhuma fotográfico. A passagem das imagens analógicas à era das imagens digitais, com o advento das novas tecnologias, transforma paradoxalmente a figuração analógica, que satura o olhar contemporâneo, numa nova sensibilidade e num retorno ao conceito de mimese que caracterizou a arte desde suas origens.

16 *Op. cit.*, p. 371.

Nesse retorno, no entanto, a arte se mostra profundamente transformada, posicionamento que não deixa de pontuar o que o teórico francês denomina de novo pictorialismo. Este também considera que fotografia assume a partir da década de 1990 uma dimensão messiânica ou “uma missão quase sagrada: a de revitalizar a arte contemporânea considerada em crise”,¹⁶ sentido que atribuiu à fotografia um novo estatuto: ao invés de imitar a arte, imbuía-se do propósito de salvá-la. Essas e outras reflexões permitem compreender o posicionamento criativo, perceptivo e poético assumido por determinados artistas fotógrafos do nosso tempo, entre os quais destaco Rosa Farya, artista cuja pintura possui estrita vinculação com a fotografia e cujas imagens fotográficas se revelam contaminadas pelo olhar pictórico.

Mas muitos outros fotógrafos passaram a produzir igualmente imagens que parecem originar-se tanto do desdobramento do trabalho que realizam com outros processos artísticos como do anseio por instigar e tencionar os limites e fronteiras da própria arte.

Por diferentes razões alguns desses artistas não operam a câmara fotográ-

fica, mas se apropriam e interferem nas imagens produzidas por outros autores, conhecidos ou anônimos, que atuaram no passado recente ou mais remoto. Eles recorrem, nesse caso, a diferentes processos e também ao auxílio de novas tecnologias e da Internet. Em certo sentido essa prática, lançada desde a década de 1980, permite estabelecer – ressaltando-se as devidas especificidades conceituais – uma aproximação, como eu estava dizendo anteriormente, em relação às fotomontagens surgidas nas primeiras décadas do século passado, em especial por propor uma aliança até então inconcebível entre meios.

Os artistas contemporâneos definem desta forma um conceito de práxis artística denominada de arte fotográfica. Até então não se chamava assim; isso é um novo dado. Mais do que recorrer às imagens fotográficas como simples recursos ou instrumentos da arte, os artistas atuais instauram um processo de hibridização, a arte-fotografia, que gera uma nova matéria da arte e rompe ao mesmo tempo com todos os processos artísticos em vigor até então. Para Rouillé,

a fotografia de autoria de artistas de nosso tempo não tem por principal projeto reproduzir o visível, mas tornar visível qualquer coisa do mundo, não necessariamente da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao da arte, porque a arte dos artistas é também distinta da arte dos fotógrafos, tanto quanto a fotografia dos artistas o é daquela dos fotógrafos. Mesmo distintas, uma e outra têm em comum ser evidentemente plurais.¹⁷

17 Op. cit., p. 383

Ainda segundo o teórico francês, outros artistas atuais perceberam que o poder de decisão e a instância de poder não passam mais necessariamente pelo domínio do criador, isto é, daquele que formaliza as imagens, nem daquele que as adquire, mas de quem opera as máquinas. É o operador da câmara fotográfica, da filmadora, do projetor cinematográfico, do vídeo ou da Internet, que toma a decisão tanto pelo que interessa registrar, como quando, onde, a quem e como mostrar a produção de filmes, vídeos ou fotografias, para não citar outros domínios.

Talvez por isso muitos artistas recorram à fotografia não simplesmente para desafiar o próprio conceito de fotografia, mas para instaurá-la como paradigma da arte contemporânea. Os artistas fotógrafos atuais ampliam as fotografias por eles produzidas, então a vários metros de dimensão, para por em pauta o conceito de forma quadro e de quadro fotográfico, e para sublinhar que se trata de um processo mais artístico do que fotográfico.

Outros ampliam os limites da fotografia ao desenvolverem também projetos no campo da vídeoarte, como é também o caso do Farya que eu vou situar agora.

Para pontuar a apropriação da fotografia pelos artistas atuais, Rouillé enfatiza que a aliança arte-fotografia se traduz por três grandes vertentes: de um lado ele coloca o fim ao ostracismo que há muito tempo rejeitava a fotografia colocando-a fora do campo da arte; de outro lado vem assegurar a permanência da arte-objeto num campo artístico ameaçado pela desmaterialização; e, finalmente, se engaja num forte movimento de secularização da arte. Os artistas fotógrafos contemporâneos ironizam a banalidade das imagens que

invadem nosso cotidiano aproximando-se do cinema e do vídeo por meio dos quais dão ênfase à encenação. Outros ainda recorrem a uma práxis que parece validar a máxima de Baudrillard de que a verdadeira fotografia se realiza na ausência do sujeito.

É nesse novo jogo de interesses e posicionamentos que nos parece interessante inserir a produção fotográfica do capixaba Orlando da Rosa Farya.

Antes de partir para a análise de sua imagética, gostaria de fazer rápidos comentários sobre a trajetória desse artista com o intuito de facilitar a compreensão de seu processo criativo.

Começou a produzir e a expor sua produção pictórica na década de 1970 quando era aluno do curso de artes plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, instituição da qual se tornou professor de pintura na década de 1990. Curiosamente uma de suas mais notáveis séries de pinturas, elaborada pelo então jovem artista, ironizava as inaugurações das mostras de arte nas galerias de Vitória (convém ressaltar que na época não existia nenhum museu de arte em Vitória). Recorrendo a uma linguagem que mesclava resquícios do expressionismo e da *pop art*, o artista soltava sua veia crítica representando os convidados em animadas confabulações sociais, posicionados de costas para as obras suspensas nos muros, completamente indiferentes ao que motivou aquele encontro social. Na década de 1990 ocorreria uma mudança radical na produção do artista. Ao ingressar como professor de pintura no centro de artes da UFES o artista passou a fazer viagens cada vez mais frequentes a capitais de todo o Brasil; mas circula também pelo interior, até para fazer vídeos, sendo inclusive um dos dirigentes de uma produtora de vídeo, Merlin Azul, que realiza vários eventos de caráter nacional. Transita pelo mundo, é um fotógrafo viajante, passando então por várias capitais brasileiras e também por cidades do exterior, entre elas, Berlim, Londres, Paris, Budapeste, Roma, Veneza, Florença Madrid, Nova York. Sem abandonar a pintura, o artista transforma a fotografia no foco de sua produção, Intensifica a partir daí também a elaboração de vídeos, que resultam muitas vezes de descobertas que faz em suas andanças. Orlando da Rosa Farya atua como uma espécie de flâneur contemporâneo procurando e descobrindo, com olhar treinado e sensível, locais e aspectos inusitados do mundo que passam despercebidos à maioria dos transeuntes, apontando para eles a câmara digital.

O resultado desses deslocamentos é um imenso acervo imagético, revelador de visões muito particulares e inusitadas da paisagem, da arquitetura, da vida cotidiana dos transeuntes nas grandes cidades. Interessa-lhe, sobretudo, o olhar das pessoas, sendo essa uma das razões que o levam a fazer verdadeira perseguição – às vezes durante um dia inteiro – a indivíduos anônimos, que por algum motivo lhe chamam a atenção, apontando para eles discretamente a câmara digital, escondida sob suas vestes.

Entretanto, a preferência do capixaba recai sobre flagrantes e cenas inusitadas passadas em ambiente interno ou mesmo no interior dos mais conhecidos museus e galerias de arte do Brasil e do exterior. Como na maioria dos casos as instituições culturais não permitem a elaboração de fotografias das obras ali expostas, o artista passou a agir como uma espécie de raptor ou sequestrador de imagens, valendo-se para isso de meios não convencionais. Munido de uma câmara digital oculta sob as vestes, ele se mistura ardilosamente aos

visitantes do Museu. Disfarça, observa o ambiente e a atitude dos interlocutores diante das obras. Espera o melhor momento de flagrar o inusitado, pois o *flanêur* não pode ter pressa. Mas ao encontrar o que procura, tem de agir rápida e discretamente, disparando a objetiva sem ser notado e de modo a não perder nenhum aspecto insólito. Como não pode olhar para a câmara não tem, portanto, nítida noção do resultado obtido. Quer dizer, ele acumula experiência, possui um olhar treinado e a percepção bastante aguçada, mas como ele próprio observa, não tem total controle sobre a qualidade das tomadas, enquadramentos e nitidez das imagens captadas por esse processo. O ato de descarregar a câmara é para ele tão fascinante e surpreendente quanto o de captar as imagens, momento em que analisa, seleciona e organiza as imagens tidas por ele como satisfatórias, e descarta aquelas que não lhe agradam.

O fato de não poder conferir aquilo que captou faz com que as imagens geradas por esse artista fotógrafo possuam não raramente cortes ou enquadramentos bastante ousados ou curiosos. O capixaba registra tanto a expressão contemplativa do público diante das obras, como o olhar de indiferença desses mesmos espectadores. Permanece às vezes longo tempo transitando pelo mesmo espaço expositivo para registrar a atitude dos visitantes diante das obras de arte; flagrar rostos e olhares curiosos ou em devaneio; turistas orientais de semblantes exaustos, mantendo o olhar fixo sem se saber em que lugar; mostrar esses maratonistas culturais aproveitando os raros e preciosos momentos dentro dos museus para descansar, agarrados às sacolas de souvenirs, mais preocupados em desnudar os pés dos incômodos calçados do que com as obras que têm diante dos olhos e pelas quais não parecem revelar o menor interesse. Para Rosa Farya “a imagem fotográfica funciona sob o regime da impressão e do estado das coisas, mas também dos acontecimentos do mundo que lhe são materialmente necessários, e constituem seu material inscritível”, referência que também empresto de Rouillé.¹⁸

18 Op. cit., p. 452.

A persistência nessa temática que observa o comportamento do público visitante de museus e galerias atesta o interesse do experimentado artista em revitalizar e atualizar aspectos emblemáticos de sua pintura. Sobrepõe fragmentos de imagens fotográficas diferenciadas ou amplia as fotografias, transformando-as em painéis expostos de maneira similar a pinturas. A fotografia torna-se assim um meio de geração e transformação dos valores artísticos e revelador da ação do artista no mundo, numa cultura centrada não mais na “mística da pureza”, mas que se abre “à alteridade, à diferença, ao consenso”.¹⁹

19 Idem, p. 477.

Por meio de uma observação atenta vai desvelando no interior das instituições culturais inúmeras possibilidades de registrar o cotidiano, encontrando no “universal o particular”, “o extraordinário no ordinário”, “o novo no já visto”. Essa parece ser uma forma de resistir à trivialidade dos meios de comunicação de massa, como revela tanto o extenso inventário fotográfico como atesta em algumas de suas declarações. Sua prática e atitudes confirmam que, para os artistas fotógrafos atuais, criar não tem mais o sentido de produzir, mas o de escolher ou simplesmente enquadrar e deslocar coisas e materiais, algo que é totalmente contrário ao estatuto e funcionamento tradicional da pintura, como já havia preconizado Duchamp.

O capixaba subverte a lógica mimética da fotografia desmontando o conceito de verdade. Tira partido de imagens borradas ou fora de foco, manchas

obtidas às cegas, com o intuito de perturbar, de problematizar os hábitos visuais e polarizar o olhar. Não descarta igualmente certas incoerências ou imprevisibilidades na captação da luz e outros artifícios que surpreendem e instigam o olhar. Rompe tanto com a lógica picturalista tradicional, como com a nitidez e transparência da praxe documentarista.

No entanto, no legado fotográfico de Orlando da Rosa Farya é possível identificar momentos específicos em que ele age como um documentarista, quando registra diferentes tempos, ações e peculiaridades desveladas num mesmo espaço geográfico ou social. Porém, o propósito maior do artista fotógrafo é desmontar os limites dos materiais e dos processos inserindo nas obras artísticas elementos fotográficos e na fotografia valores pictóricos: ampliação de certos detalhes ou fragmentos de esculturas ou pinturas; introdução de cortes e enquadramentos; seleção e registro de nuances de cores que vai desvelando nos ambientes por onde transita.

Ao apontar sua câmera para as obras de arte no interior dos museus, Orlando da Rosa Farya produz estranhamentos que intrigam os interlocutores. Faz penetrar na fotografia de determinados ícones da pintura universal, elementos que lhe são alheios, como a insólita cabeça e parte das vestes de um visitante anônimo, cuja tonalidade coincide ou se aproxima das cores dominantes nas telas. Essa inserção é cuidadosa e arditamente pensada pelo fotógrafo, de maneira a torná-la convincente e a confundir o público desavisado. Este ao se posicionar diante das fotografias ampliadas não raramente numa escala similar ou maior do que a das pinturas registradas sente-se desconsertado e sem saber se está diante da obra de arte que ele de alguma maneira conhece, ou de outra elaborada pelo artista. Entre as muitas obras registradas por ele, chama a atenção o novo olhar que lança sobre a tela de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), que foi apresentada no *Salon des Refusés*, mas que ironicamente acabou incorporada à coleção do museu de Orsay.



Fig. 1. Orlando da Rosa Farya. *Interlocutor diante do Almoço na relva, de Manet*, 2004. Fotografia digital

Além de afrontar os conceitos sociais vigentes naquele tempo, a temática dessa tela não deixa de refletir uma nova atitude diante da vida moderna e certo narcisismo da burguesia da belle époque francesa. Para além da temática, o autor da pintura, Édouard Manet (1832 - 1883), recorria a uma formulação acadêmica como se tentasse persuadir o público de que a arte é – e não pode ser nada além – de reprodução exata da natureza. A tela provocou um verdadeiro escândalo quando foi exposta ao mostrar uma curiosa confa-

bulação entre dois cavalheiros elegantemente vestidos e uma figura feminina nua, sentados na relva de um bosque, num processo em que os corpos praticamente se enredam ou se tocam. Ao fotografar essa tela, que mostra um lanche ao ar livre, provavelmente após um banho num riacho situado logo acima das figuras, a intenção do capixaba não se restringe a ironizar o gosto trivial do público atual por essa pintura herdeira da tradição clássica.

Afirma que essa pintura lhe chamou a atenção muito mais pela quantidade de pessoas que se posicionam diante dela diariamente, trazendo para o âmbito da fotografia outras questões como a inserção dos espectadores de seu tempo. Flagra um homem calvo e de meia idade a contemplar a tela. Por estar posicionado de costas para o observador, não percebe a ação do fotógrafo posicionado atrás dele. Este espera o momento exato de acionar a câmara, fazendo com que a cabeça desse intruso adentre literalmente o espaço pictórico, como se fizesse parte dele. Evidentemente que ele faz uma sequência de tomadas até enquadrar essa cabeça, de modo a coincidir e obstruir totalmente a figura que na tela se posiciona atrás dela: o corpo do homem de traje escuro, que aparece reclinado da tela com a bengala na mão. Enquanto na pintura esse homem é colocado de frente para um casal (ela nua e ele elegantemente trajado), de maneira a parecer confabular com o casal. Entretanto, ao invés de se dirigir a ele, tem o olhar voltado para fora da tela, para o observador. Aproveitando-se dessa particularidade, na fotografia de Orlando Farya a função de interlocutor do casal passa a ser feita por esse anônimo intruso. Nesse processo chama a atenção o jogo de olhares, pois é exatamente para esse indivíduo que os personagens da tela parecem dirigir-se, o que faz com que se estabeleça entre eles um clima de estranhamento ou de questionamento mútuo. E curiosamente, é a calva arredondada desse inquiridor, envolta por uma brilhante luz rósea, que chama a atenção e cria um elemento paradoxal na composição; contrapõe-se também com os tons rosados que se espalham pela pintura e pelo próprio corpo do nu que o encara. Além disso, a intensidade do verde de sua camisa parece iluminar ou potencializar os tons rebaixados dos verdes azulados que cobrem a superfície da tela. A atitude do artista fotógrafo ao inserir literalmente na tela um personagem falso ou pífio transforma a imagem numa espécie de fotomontagem e confirma que a fotografia permanece como um ato de escolha e, sobretudo, como um processo de enquadramento e de sobreposição, ao qual já me referi antes.

E para nos assegurar de que não se trata de uma cópia ou de um duplo da pintura de Manet, mas de uma como uma paródia ou de outra formulação articulada por ele, Orlando da Rosa Farya amplia essa imagem fotográfica sem respeitar as proporções e as dimensões originais. Essa tela do século XIX possui cerca de 210 cm por 264 cm, enquanto que a fotografia foi ampliada e impressa a laser, medindo 300 cm x 400 cm, desrespeitando e suplantando, portando, as proporções originais do quadro. Produz assim uma imagem que permite discorrer sobre a noção de original e de cópia, mostrando o poder do falso, a transformação do espaço real em uma espécie de espaço virtual, não por um produto da eletrônica, mas por um acréscimo, pela presença de um corpo estranho. Esse corpo atravessa o espaço da pintura e é tragado pela fotografia e instaura um processo em que o trabalho manual foi totalmente eliminado.

Ao apresentar esses painéis fotográficos de pinturas ou esculturas em locais que não museus ou galerias, aos quais essas obras pertencem, o artista retira-as ainda do seu habitat e de sua intimidade e as insere em novos contextos, alterando seu sentido ou a sua significação.

Em outros casos, o capixaba contrapõe à cor de um plano geométrico de uma determinada tela abstrata um novo plano de cor. Essa interferência não resulta do emprego manual de tintas e pincéis, mas de uma sobreposição ou enquadramento fotográfico de partes das vestes de um interlocutor posicionado diante dela, cuja tonalidade pode se aproxima daquela da pintura.

Em outro extremo, quando registra a paisagem dos locais por onde circula, a figura humana assume uma proporção minúscula diante de alguns elementos que ele quer destacar. Esse fotógrafo-viajante desloca-se descompromissadamente pelo mundo registrando nas ruas, praças, fachadas de edifícios sinais de abandono, de descaracterização e de degradação da cidade. Pontua também a presença da arte no espaço urbano, com destaque para o grafite, a pichação, os monumentos, a programação dos museus, o público adentrando os espaços expositivos de instituições culturais. Mas isso não impede que Rosa Farya também penetre furtivamente no interior de alguma residência, assumindo a atitude do voyeur flagrando o insólito dos ambientes ou da decoração, em imagens nas quais o ser humano está ausente. Em outros casos transita pelo espaço da grande metrópole, misturando-se discretamente na multidão para flagrar grupos de jovens, ressaltando-lhes os gestos espontâneos e as atitudes descontraídas.

Põe em evidência e em diálogo um universo de impressões e percepções, estabelecendo uma espécie de mediação ou de alteridade entre o meu lugar e o lugar do outro, o particular e o universal, o popular e o erudito, a alta e a baixa cultura. Transita pelo mundo sem muita pressa e como se nunca tivesse estado lá, mesmo que o espaço lhe seja familiar. Com uma percepção aguçada e muita determinação, o fotógrafo escolhe, seleciona e registra aspectos da visibilidade que passam despercebidos ao olhar comum.



Fig. 2. Orlando da Rosa Farya.
Manequins, 2007. Fotografia digital

Orlando da Rosa Farya propõe um princípio de dramaturgia, um jogo em que os simulacros, a natureza, a arte, os indivíduos que flagra nas ruas ou nos trens de metrô pareçam esvaziados de sentido e de sua vivência cotidiana, para prestar-se a referências múltiplas. Inverte intrigantemente determinados papéis ou ações fazendo com que insólitos manequins de lojas pareçam às ve-

zes mais humanos do que alguns indivíduos que ele vai flagrando no mundo. Por meio de enquadramentos e cortes, destaca aspectos da paisagem e da arquitetura, que denunciam o olhar do artista: transforma uma janela num plano geométrico; recorta manchas ou superfícies para destacar a textura ou a singularidade do colorido, com o intuito de remeter ou estabelecer analogias com a pintura.



Fig. 3. Orlando da Rosa Farya. *O repouso*, 2004.
Fotografia digital

Propõe que o espectador lance sobre suas imagens um olhar crítico ou instigante, mas também quer preveni-lo de que a fotografia pode não ser um meio perfeitamente sincero e por isso não se deve crer inteiramente nas imagens que vê.

Para finalizar, gostaria de ressaltar que o interesse de Orlando da Rosa Farya por agir prioritariamente no interior dos museus reafirma a questão da alteridade a que antes me referi, certamente por que é nessas instituições que melhor se observa atualmente,

o processo de mundialização, que acelera e generaliza as trocas; o favorecimento dos encontros e a intensificação dos contatos; o rompimento dos limites geográficos e o desaparecimento das diferenças; a reconfiguração das fronteiras e a demolição dos totalitarismos; a flexibilidade, o nomadismo e a mestiçagem se tornam a regra do presente e as exclusões se deslocam; e é lá, tudo se transforma em arte, e num outro lugar anunciando o fim de uma era e a chegada de uma nova época.²⁰

20 Idem, p. 456.

Caixa de Pandora: deslocamentos, novas linguagens e práticas na fotografia paraense dos anos 1990

Marisa Mokarzel¹

Resumo

Trata-se de uma pesquisa inicial sobre o grupo Caixa de Pandora, formado por Cláudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschky, que atuou em Belém do Pará desde o começo dos anos 1990, realizando experiências que diluíram as fronteiras entre arte e fotografia. O grupo contribui para delinear um novo perfil para a arte contemporânea que, até aquele momento, voltava-se predominantemente para a pintura e a fotografia mais tradicional.

Palavras-chave

Fotografia paraense; Arte contemporânea; Caixa de Pandora.

A Escolha

Em minha tese de doutorado realizei uma pesquisa referente ao circuito de arte em Belém a partir dos anos 1980, e pesquisando a década de 1990 percebi a atuação dos jovens integrantes do grupo Caixa de Pandora formado por Cláudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschky. Estes artistas foram, em parte, responsáveis por uma mudança no processo da arte que era desenvolvida até o começo dos anos 1990. As ações e pensamentos do grupo logo me chamaram atenção, mas não pude me deter sobre ele porque meu estudo era centrado mais na questão de como a arte contemporânea foi se constituindo em Belém em pouco mais de duas décadas.

Como eram escassas as informações e havia pouca documentação sobre esse circuito, formado por instituições privadas e públicas e por aqueles que desempenham importantes papéis no fluxo da arte, optei, em minha tese, por uma visão panorâmica do cenário artístico local. Sendo assim, não pude realizar um recorte mais preciso e aprofundado sobre questões específicas, sejam as relacionadas a um determinado grupo de artistas, sejam as referentes a um momento propício ao surgimento de obras mais afinadas com um pensamento que emergia, de forma mais sistemática, propondo a diluição de fronteiras entre as artes plásticas e a fotografia.

Após a conclusão do doutorado, retornei à rotina da universidade, às curadorias e ao trabalho em museu.² Na Casa das Onze Janelas propus uma série de exposições e debates que tinham como eixo condutor o trabalho realizado por coletivos³ que atuaram dos anos 1980 a 2000. O Caixa de Pandora foi um dos grupos convidados. Naquela ocasião pude conhecer mais um pouco sobre o trabalho do grupo.

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora Adjunta do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia – UNAMA. Curadora independente.

² Em 1998 iniciei minhas atividades no Sistema Integrado de Museus da Secretaria de Cultura do Estado do Pará: primeiramente trabalhei no setor de educação, em seguida fui para a área de pesquisa. Depois sai para fazer o doutorado e tempos após retornar ao museu, recebi o convite para dirigir o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, que pertencia ao Sistema. Lá permaneci até o final de 2006.

³ Neste caso refiro-me aos artistas que, em Belém, compartilhavam um pensamento comum reunindo-se para discutir arte, a própria vida e realizar algumas ações em conjunto, principalmente exposições.

Na verdade, antes deste evento já conhecia dois componentes do Caixa de Pandora: Mariano Klautau e Orlando Maneschy. O primeiro é meu colega de Universidade, e escrevi textos para duas exposições que realizou; e o segundo, juntos, fizemos a curadoria da mostra *Contiguidades*. Com ambos, tive oportunidade trocar ideias sobre arte contemporânea e de conversar sobre a atuação do grupo.

Todo esse processo aumentou o meu interesse em pesquisar o Caixa de Pandora, saber em que contexto surgiu, que tipo de pensamento permeava o grupo em relação à arte e à fotografia, como suas propostas reverberaram em sua própria geração e nas que vieram depois. Quais artistas e fotógrafos já se encontravam afinados com os princípios artísticos adotados pelo grupo.

Estas questões começam a ser desvendadas e este estudo apresenta-se em seu início, é o embrião de uma pesquisa. Vale observar que o ponto de vista adotado para abordar o assunto é de alguém que vem da história da arte, não tem a prática e nem o conhecimento aprofundado da fotografia.

O lugar do começo

É necessário retroceder uma década, retornar aos anos 1980 para se compreender o contexto cultural e artístico que propicia o surgimento do Caixa de Pandora e dos seus integrantes que irão posteriormente participar do Rumos Visuais ou do Antártica Artes com a *Folha*, receber a atenção e o reconhecimento de Rubens Fernandes Júnior, de Ângela Magalhães e Nadja Peregrino. Além de suas imagens estarem no acervo do Museu de Arte Moderna – MAM-SP, na coleção Pirelli do Museu de Arte de São Paulo ou na coleção Joaquim Paiva. Não é à toa que no final dos anos 1990 motivem a exposição *Fotografia contemporânea do Pará: novas visões*, realizada na Galeria da Universidade Federal Fluminense em Niterói e da Galeria Sergio Milliet, da Funarte, no Rio de Janeiro. Na apresentação do catálogo, Ângela Magalhães e Nadja Peregrino para situar os integrantes da mostra remetem-se aos anos 1980 e comentam:

A complexidade e diversidade de aspectos inerentes à fotografia paraense tem nos levado a algumas reflexões sobre a questão da Visualidade na Amazônia. Tanto assim que em 1985 a Funarte lançava um primeiro olhar sobre a produção regional, através da realização da mostra e do catálogo I Fotonorte e realizava a IV Semana Nacional da Fotografia, em Belém do Pará, reunindo profissionais de várias partes do país.⁴

4 MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. "Apresentação". In: *A Fotografia contemporânea paraense: novas visões*. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF; Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.2.

Dois pontos abordados neste comentário são importantes de serem analisados: a “visualidade na Amazônia” e a atuação da Funarte na região norte que se evidencia desde a primeira metade dos anos 1980. Este olhar lançado sobre a fotografia regional vai contribuir para o reconhecimento e a legitimidade nacional da produção fotográfica realizada no Pará. Naquele momento, o reconhecimento vem acompanhado do conceito de “visualidade amazônica” que vai permear tanto a fotografia como as artes plásticas.

A questão da visualidade amazônica, na verdade, já se encontrava nas reflexões e discussões de artistas e intelectuais locais, como Osmar Pinheiro e João de Jesus Paes Loureiro, e foi ao encontro da política cultural que a Funarte vinha desenvolvendo. Por isso, logo em 1982 e 1983, Pinheiro elabora

para a Funarte, o projeto Fontes do olhar composto por uma vasta documentação fotográfica, realizada por Luiz Braga, além de textos e depoimentos de artistas e intelectuais.

O termo “visualidade amazônica” refere-se a obras que, em geral, contêm cores puras e fortes, fazem uso de referências provenientes da “cultura popular” relativa aos bairros periféricos de Belém e à região ribeirinha. No caso da fotografia, encontram-se também próximos da paisagem amazônica, captam cenas do contexto social e econômico menos favorecidos, trabalham uma luz específica da região, encontrada ou inspirada pela natureza.

Tadeu Chiarelli que vem pesquisando a produção de Emmanuel Nassar e Luiz Braga, dois paraenses que ganharam visibilidade nos anos 1980 e transitam pelo circuito nacional e internacional de arte, considera que o gosto pela cor e a decoração de lugares que incorporam “os índices denunciadores das precárias condições de vida dos habitantes das regiões mais pobres de Belém, sempre em contraste e em relação com a vegetação luxuriante e a luminosidade tropical do lugar, seriam os indicadores principais dessa ‘visualidade amazônica’, ou ‘visualidade da Amazônia’ [...]”⁵ que tanto interesse despertou nos pesquisadores do início da década de 1980.

Nassar, que tem seu trabalho comumente associado ao conceito de “visualidade amazônica”, em entrevista ao *Diário do Pará*, revela: “não tenho um comprometimento com a visualidade amazônica ou brasileira, mas comigo, em primeiríssimo lugar. Claro que sendo um caboclo paraense, vai aparecer algo brasileiro, paraense, mas o compromisso é comigo mesmo”.⁶ Para Emmanuel Nassar a sua visualidade está relacionada à periferia de Belém, mas também está relacionada à periferia do Brasil.

Considero que o termo “visualidade amazônica” torna-se impreciso, no momento que este tipo de visualidade pode ser encontrado em outras regiões brasileiras, não é um privilégio do Norte do Brasil. A meu ver esta imprecisão também se refere ao fato do termo não conseguir abarcar a complexidade e a diversidade da fotografia e da arte paraenses. De qualquer forma não se pode ignorar o uso dessa expressão e a força simbólica que adquiriu nos anos 1980 e que encontra lugar, até hoje, entre alguns artistas e fotógrafos do Pará.

Mesmo que a expressão “visualidade amazônica” já não fosse usada com tanta força, no começo da década de 1990 a presença desse tipo visualidade ainda era perceptível em muitos trabalhos. E o Caixa de Pandora vem, justamente, romper com essa visualidade, apresentando propostas mais amplas e menos localizadas. O Salão Paraense de Arte Contemporânea – SPAC, realizado de 1992 a 1994, acolheu tanto produções mais inovadoras como aquelas que poderiam ser encaixadas conceitualmente na “visualidade amazônica”.

Integrantes do Caixa de Pandora, como Cláudia Leão, Flavya Mutran e Orlando Maneschy estarão entre os selecionados dessa mostra que tem abrangência nacional. Os três participantes serão premiados e irão contra a corrente marcadamente regional. No segundo SPAC, Cláudia Leão recebe o 3º Prêmio e a artista mineira Rosângela Rennó ganha o Prêmio Aquisição. Sem dúvida, isto denota mudanças no cenário das artes em Belém. É sintomático que entre as produções premiadas encontrem-se imagens que podem inserir-se no que Rubens Fernandes Júnior denominou de fotografia expandida. Em relação ao termo, o autor esclarece: “Denomino essa produção contemporâ-

5 Esta afirmativa de Tadeu Chiarelli consta da palestra “Identidade nacional e arte contemporânea: um estudo de caso”, proferida em Campinas, no dia 11 de maio de 2005 dentro do projeto “Novas identidades – A vida em transformação: conhecimento, sabedoria, felicidade”, e do módulo “Identidades da arte hoje”, sob a responsabilidade de Jorge Coli.

6 Este depoimento do artista encontra-se no jornal *Diário do Pará*, mais especificamente no encarte Top, editado em 2004.

7 FERNANDES JUNIOR, Rubens. "Processo de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica". In: *Boletim, publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo*. Ano 2, n.2, maio de 2007. São Paulo: ECA-USP, 2007, p. 45.

8 MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. "Visualidade na Amazônia: a questão da fotografia". In: *Imagens*. Campinas: Editora UNICAMP, n.7, maio/agosto 1996, p. 27-28.

9 MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Op. cit., 1997, p. 3.

nea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista".⁷

As imagens manipuladas de Cláudia Leão, assim como as de Orlando e Flavya apresentadas no SPAC, ou as de Mariano, que foi o último a integrar o grupo, partiam de um procedimento que valorizava o processo criativo, e inscreviam-se em uma trajetória muito diferente da fotografia que, em um espaço de dez anos, havia se firmado, ganhado respeitabilidade e se expandido para além das fronteiras regionais.

Situado nesse campo fotográfico já consolidado, o Caixa de Pandora configura-se como uma vertente distinta do que existia. Estavam comprometidos com um universo fotográfico mais processual, muitas vezes subjetivo, outras vezes preocupado com questões específicas da imagem, com a cidade, a memória, o tempo. Ângela Magalhães e Nadja Peregrino destacam o Caixa de Pandora "como fonte aglutinadora de produtores e pesquisadores" reconhecendo que o grupo "tem suas origens em debates e pesquisas individuais sobre os processos de manipulação fotográfica".⁸

Em 1997, quando Ângela e Nadja fazem a apresentação do catálogo, já mencionado, da exposição *Novas visões*, consideram que nas obras do grupo "há um deslocamento da fotografia tradicional para formas híbridas e sintetizadas, uma vez que os trabalhos produzidos fundem-se com outros meios expressivos, permitindo diluir e desfazer radicalmente as fronteiras da fotografia para além de um conceito mais tradicional".⁹ O Caixa de Pandora não apenas promove o deslocamento, mas também desestabiliza o campo fechado, e muito demarcado entre arte e fotografia. Na última década do século XX, em Belém, como em outras cidades brasileiras, ainda havia uma divisão e uma disputa territorial entre a arte e a fotografia. Mesmo que Man Ray e Moholy-Nagy, na primeira metade do século XX já tivessem realizado suas experiências inter-relacionando arte e fotografia.

A Funarte, quando em 1997 promove o II Fotonorte e a mostra *Novas visões*, talvez tivesse a intenção de investir em diferentes vertentes da fotografia no Pará. Uma mais tradicional e outra provocadora de um processo de mudança. A segunda versão do Fotonorte teve uma abrangência pan-amazônica, propôs uma integração latino-americana, e de certa forma estava ainda afinada com a visualidade amazônica dos anos 1980, apesar de incluir aqueles que se voltavam para o campo da experimentação que diluía fronteiras.

A exposição *Novas visões*, ao contrário, apresentava jovens artistas que não se encaixavam na fotografia tradicional uma vez que suas imagens eram difíceis de catalogar, encontravam-se contaminadas pelas várias técnicas, por outras linguagens. Nesta exposição o Caixa de Pandora se apresenta somente com Cláudia Leão, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy; não fazia mais parte do grupo Flavya Mutran, que se apresentou junto com os demais participantes: Arthur Leandro, Sinvall Garcia e Walda Marques. Esta é praticamente a última exposição que reúne o Caixa de Pandora.

Como foi mencionado, o grupo participará de uma mostra no Laboratório das Artes em 2006 a convite da Casa das Onze Janelas. Mas, nos últimos anos, seus componentes desenvolvem seus trabalhos individualmente, mesmo que mantenham um estreito contato entre si.

Um espaço de liberdade

O Caixa de Pandora, ao realizar sua primeira exposição em 1993 em Belém, na Galeria Theodoro Braga, queria mostrar suas experimentações e estas traziam a irreverência própria ao jovem, um frescor de quem não somente faz descobertas sobre o próprio trabalho, mas também descobre a si mesmo em meio a um turbilhão de ideias e sentimentos.

Orlando Maneschy bem define o sentido libertário que os envolvia: “Não estávamos preocupados em discutir arte contemporânea, mas estávamos discutindo arte contemporânea. No Caixa de Pandora colocávamos todas as dores e esperanças, para mim não tinha como separar arte e vida”.¹⁰ Para Mariano Klautau tratava-se de um “grupo de pessoas que estavam experimentando. Havia a ideia de não obedecer territórios. Precisava-se trabalhar em conjunto, era um trabalho coletivo”.¹¹ Flavya, por sua vez, declara: “não tínhamos, que eu lembre, pretensão de levantar nenhuma bandeira, ser inovador, agitador. Queríamos sim nos encontrar para falar e fazer fotografia, conversar sobre sonhos, sobre poesia, filmes, música e falar de amor”.¹² Referindo-se ao que significou o Pandora, Cláudia Leão sintetiza: “Não é o que significou, mas o que significa até hoje: um espaço de liberdade”.¹³

Apesar de não terem a exata dimensão do que estavam experimentando ou de algumas vezes não saberem nomear aquilo que faziam, havia uma preocupação em discutir a natureza da imagem que criavam; estavam comprometidos com o processo criativo, com a vida. Com exceção de Flavya Mutran que cursou arquitetura, todos vieram do curso de Comunicação, e os quatro em sua formação no campo da fotografia passaram pelo FotoAtiva, instituição que existe desde 1983.

O FotoAtiva foi criado por Miguel Chikaoka, fotógrafo paulista que adota o Pará como seu espaço de vida e trabalho, e cumprirá um importante papel no processo formativo dos fotógrafos paraenses. O espaço aberto às experiências no campo da fotografia abre caminho, sem dúvida, para que os componentes do Pandora alcem voos rumo a uma experimentação mais radical no que se refere à fotografia que era realizada no Pará. Em 2001, Mariano Klautau elegeu o FotoAtiva como espaço ideal para acontecer o Colóquio de Fotografia, evento que propõe discussões em torno do apagamento de territórios, funciona como um fórum de debate que estabelece conexão entre fotografia e arte.

Tenho notado que a fotografia paraense tem passado por um processo de engessamento, uma padronização da imagem que vem ocorrendo devido a uma série de atitudes e ações que necessitam ser pesquisadas. Considero que a FotoAtiva é uma instituição que permanece como um importante espaço de formação que procura incentivar a pesquisa e as experimentações. Por isso, acredito que poderia contribuir mais efetivamente para reverter esse quadro perigoso da padronização. Neste sentido, falta promover um embate maior em relação ao processo imagético. Pelo que tenho percebido este embate se dá praticamente por ocasião do Colóquio, o que seria muito pouco, pois, a meu ver, os questionamentos que extrapolam o campo específico da fotografia precisam ser retomados ao longo do ano, não exatamente para conquistar adeptos, mas porque auxiliam todas as vertentes da fotografia ao aguçar a percepção da imagem de forma mais ampliada, menos restritiva.

10 Entrevista concedida por Orlando Maneschy em 4 de setembro de 2008.

11 Entrevista realizada com Mariano Klautau Filho em 23 de junho de 2008.

12 Entrevista com Flavya Mutran concedida por e-mail, em 18 de setembro de 2008.

13 Entrevista com Cláudia Leão, por e-mail, realizada em 21 de setembro de 2008.

Retornando ao Caixa de Pandora, gostaria de apontar alguns pontos que uniam Cláudia, Flavya, Mariano e Orlando. Pelo trabalho dos quatro passava a questão do tempo e da memória que poderia estar interligada ao aspecto pessoal, mais subjetivo, ou aos problemas da cidade, do patrimônio. Algumas vezes partiam da literatura para realizar os seus trabalhos. Mas o que se pode perceber como algo muito próprio ao grupo é o seu aspecto ficcional. Cada um parecia assumir o papel de Pigmeleão dando vida a um personagem. Alguns não nomeavam, mas todos tinham as suas Pandoras: Pandora de Sangue, Pandora de Água. Havia personagens, mas nem sempre estavam dispostos em sequência. A narrativa concentrava-se no imaginário de cada um deles.

Mariano Klautau Filho usa, em geral, o recurso da sequência, mas de uma forma seccionada, fragmentada. A linguagem por ele utilizada às vezes recorre à literatura, mas, vai entrelaçar-se muito mais com o cinema e os quadrinhos. Para Mariano o “Caixa de Pandora era os meus personagens. Eram os meus personagens perdidos, minha história subterrânea. Eram os meus errantes”.¹⁴ Confirma que sempre quis fazer uma ficção com a fotografia. Os seus errantes contaminam aquele que vê e participa desse universo ficcional, criando, entretanto, outras histórias.

Os cortes não permitem uma literalidade, eles são abruptos. A narrativa desenvolve-se no entrecorte de ruídos, ausências, apagamentos. Boris Kossoy considera que a obra fotográfica é uma somatória de construções, de montagens. “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor”.¹⁵ Mariano vai ao encontro da ficção, caminha pelo intangível. Mesmo quando aborda o tema da cidade e cria suas imagens a partir de algo tangível, ele deixa escapar a atmosfera ficcional.

No texto sobre *Sincronicidades*, exposição realizada por Mariano Klautau, o pesquisador e crítico Rubens Fernandes Júnior afirma que “Mariano, com seu olhar sensível e intimista, revela em suas cidades, as luzes que pontuam os ritmos contemporâneos e os vazios que detectam os espaços de informação. Ele sabe flagrar, na velocidade da sua movimentação, os contraluzes que iconizam as ausências e as perdas de referência”.¹⁶ Obras de Klautau mais pontualmente comprometidas com a crítica ao abandono do patrimônio urbano como a série das *Portas cegas*,¹⁷ mesmo que revele o sentido patrimonial, ela extrapola este sentido ao provocar algo que vai além da lógica do patrimônio. Não é só a porta que fica impedida de exercer sua função, de permitir entradas e saídas, mas é quem está no ambiente da instalação se sentir sufocado, enclausurado e acionar em seu imaginário os medos subterrâneos.

Nas exposições realizadas pelo Caixa de Pandora, as imagens criadas por Mariano emergem de um ambiente menos sombrio, mas não menos tenso. Os cortes e a forma como são dispostas as imagens, provocam a instabilidade, certo caos. Em cada mostra do Pandora, realizada entre 1993 e 1998, há uma versão diferente. O artista pode trabalhar com as mesmas imagens, todavia com propostas distintas, montagem e edições diferenciadas. Na exposição inicial de 1993 e nas que irão acontecer em Brasília, e novamente em Belém em 1995, realiza instalação com vídeo contendo imagens fixas e em movimento

14 Em entrevista anteriormente citada.

15 KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.43.

16 Rubens Fernandes Júnior realiza este comentário na apresentação do catálogo *Sincronicidades*, exposição de Mariano Klautau Filho, realizada no MIS de São Paulo e na Sala Fidanza do Museu de Arte Sacra em Belém, ambas montadas em 1998. Um detalhe interessante é que mesmo sendo uma mostra individual traz no catálogo a logomarca do Caixa de Pandora.

17 Nesta série, realizada nos anos 2000, Mariano fotografa as portas vedadas dos prédios abandonados, fazendo um recorte apenas nas portas e depois as amplia em tamanho natural, colocando-as uma junto a outra, formando um grande paredão, montado às vezes de forma linear, outras em “u”, dependendo do ambiente onde se encontra exposto.

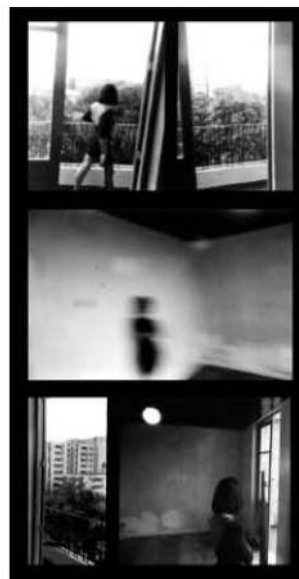


Fig. 1. Mariano Klautau Filho.
Caixa de Pandora. *Sequência*, 1996-97

que o público podia parar, retornar, acelerar, através de controle remoto, e havia no chão fotos¹⁸ que poderiam ser manuseadas. A TV também vai para o chão na exposição de Belém em 1995.

Em *Novas visões* Mariano deixa de lado a televisão e pela primeira vez as imagens vão para parede, formando grandes sequências de dimensões variáveis, intercaladas por uma única imagem de grandes proporções e por fragmentos do poema do paraense Max Martins. Anteriormente o artista já havia utilizado, no vídeo, a poesia *O homem e sua hora*, de Mário Faustino, na exposição do Pandora em Ouro Preto, em 1996.

Nas sequências usadas na *Novas visões*, evidenciam-se a proximidade com os quadrinhos e com o cinema. Vêm à tona as referências de Antonioni, de Wim Wenders. O “espaço labiríntico e transitório” que também permeia outros trabalhos de Mariano Klautau Filho, são resultados de cortes, superposição de imagens, introdução de manchas negras; são frutos de uma edição de cenas criadas no campo da ficção.

No universo experimental da fotografia, Cláudia Leão é uma das primeiras do grupo a enveredar por esse caminho. Antes do Pandora, fez dança e teatro, participava de um grupo performático. Em 1990, homenageia Man Ray criando uma performance com projeções de fotos do artista na qual fez interferência. O recurso da projeção de imagens vai acompanhá-la nas mostras do Pandora.

Cláudia também era laboratorista, tinha, portanto, facilidade de fazer experimentações em Laboratório. Trata-se de uma artista que segundo Angela Magalhães e Nadja Peregrino:

Explora com maestria as possibilidades de recriação do meio fotográfico. No laboratório fica horas trabalhando uma mesma imagem, utilizando sistematicamente diversos procedimentos, tais como a impressão de fotogramas, o uso de solarizações, a ampliação da mesma foto em tamanhos diversos, o emprego de cores variadas, enfim, diversas manipulações que lhe permite expandir mais livremente o seu estilo autoral, marcado pela diversidade de suportes e pela intervenção mais direta e abrangente nos processos fotográficos tradicionais.¹⁹

18 Na segunda exposição, que aconteceu em 1994 no Instituto Cultural Itaú em Brasília, ao invés de foto o que havia eram as provas contatos para serem manipuladas.

19 MAGALHAES, Angela; PEREGRINO, Nadja. Op. cit., 1997, p.5.

Na primeira exposição do Caixa de Pandora, Cláudia Leão monta uma obra no chão com vidros côncavos e convexos, utiliza a imagem da personagem Maria, destacando-a da sequência fílmica de *Metrópolis* de Fritz Lang. Esta personagem vai ser recorrente, surgindo em outros trabalhos como o *Livro dos espelhos*. Há no universo imagético de Cláudia personagens retirados não apenas de filmes, mas de revistas, de fotos de amigos, familiares que atravessam uma memória intimista e outra abrangente, trazendo resquícios da cidade, dos casarões antigos.

Na individual *O rosto e os outros*, que realiza em 1995, está presente essa memória íntima de quem parece ter vivido outros tempos e quase fantasmagórica adere às molduras antigas, aos espelhos que se oxidaram e sofreram a passagem do tempo. Também compõe o espaço expositivo outro tipo de moldura, formada por janelas retiradas dos velhos casarios. Há no ambiente da exposição o cheiro do objeto antigo, do tempo do que não é mais. Há, ainda, a junção de diferentes tempos para aquele que vê sua imagem refletida no espelho, sobrepondo-se à imagem que nele está impressa.



Fig. 2. Cláudia Leão. Caixa de Pandora. Apropriação do rosto da personagem Maria do filme *Metrópolis* com slides da personagem de Man Ray

O universo feminino acompanha os trabalhos de Cláudia, assim como os espelhos e o recurso de neles gravar a imagem fotográfica. Para Cláudio de La Roque: “a fotografia de Cláudia Leão foi o principal veículo para que ela discutisse a si mesma, buscando em imagens femininas seu próprio reflexo, não aleatoriamente optando por espelhos e trocando o reflexo comum, vulgar, pela impressão de imagens fotográficas”.²⁰

Flavya Mutran, no Caixa de Pandora, também se detém no universo feminino e em outros trabalhos, como em *Palimpsestos*, série que em 1996 participa do Antarctica Artes com a *Folha*, percorre o passado, ativa o que é possível lembrar e esquecer. “São atos falhos, lapsos e, por que não, premonições de imagens do invisível, descortinadas na virtualidade de sua memória”. Nesta memória estão inclusas imagens de um acervo em que são encontrados pontas de filmes fotográficos, “fotogramas operados pelo acaso, com cenas inacabadas, impressos por sobreposição de imagens”.²¹ Juntando-se a esses recursos, surgem as palavras que a artista grava na fotografia, como se fossem arranhões, cicatrizes.

20 Trecho do texto escrito em 1994 do crítico e curador Cláudio de La Roque Leal que se encontra no folder da exposição *O rosto e os outros*.

21 As citações deste parágrafo encontram-se em MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Op.cit, 1997, p. 28.

Desde 1992 Flavya atuava no campo do fotojornalismo, desligando-se desta atividade somente em 2006 após concluir o curso de especialização em Semiótica e Artes Visuais na Universidade Federal do Pará. Mas, o que vai ser determinante em suas experimentações é a atividade de laboratorista que inicia em 1989. As manipulações, os recursos químicos, a facilidade de interferir nas ampliações, são resultados de um conhecimento proveniente da prática em Laboratório que vai abrir caminho para suas experimentações no Caixa de Pandora.

Os exercícios laboratoriais são agregados à reflexão sobre a fotografia e seus meios de reprodução. Nas primeiras experiências já transfere a imagem para um suporte não usual: caixas de metal que podem ser abertas, aproximando o espectador do objeto que, simbolicamente, pode ser a própria caixa de pandora, revelando os males e os bens do mundo.

Fig. 3. Flavya Mutran.
Caixa de Pandora. Série *Pandora de água*, 1995.
Instalação montada entre chapas de vidro com água e
óleo, suporte de alumínio



Na terceira mostra do grupo em 1995, Flavya Mutran apresenta a *Pandora de água*. Trata-se de uma instalação em que as imagens estão suspensas em um cabo de aço. A fotografia em preto e branco encontra-se imersa em óleo e água, acondicionada entre dois vidros sobre um suporte de alumínio. O público é convidado a tocar no objeto, podendo deslocar o líquido e provocar novos desenhos sobre a fotografia.

Sem ser laboratorista, Orlando Maneschy, usará o recurso do laboratório com a cumplicidade de Cláudia Leão. Mas não são os recursos de manipulação que delineiam a sua produção, e sim as atitudes que acompanham o seu processo artístico. Considero-o o mais inquieto e irreverente dos quatro. A meu ver, o traço mais contundente de seu trabalho é a performance. Maneschy é performático. Em seus trabalhos mesmo quando não existe a intenção da performance, ela está presente.

Como comentei anteriormente, há nas obras de todos os componentes do grupo a presença de narrativas, a criação de personagens. Orlando também se insere neste contexto, mas existe uma pequena diferença, seus personagens além de não se enclausurarem no papel ou qualquer outro suporte, parecem sempre estarem participando de algum ritual, ou alguma ação, é como se estivessem prestes a se levantar e dar continuidade ao que ficou congelado no ato fotográfico. A imagem é e não é fotografia.

Em suas primeiras experimentações de 1993, estão presentes os personagens captados, sem tanta preocupação técnica, mas com dramaticidade em um processo que valoriza as relações interpessoais. A personagem Lulu Qualquercoisa participa deste universo marginal em que alegrias são intensas e efêmeras. Marleni Dietrich encontra-se afinada com a série *Drag queens na Amazônia*, com a qual Orlando ganhou o Prêmio Marc Ferrez. Trata-se de um cenário que percorre sua obra desde a primeira Pandora.

22 Texto de Paulo Herkenhoff para o catálogo do *Arte Pará 2005*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2005.

23 Op. cit., 1997, p.14.

Em 2005, “Orlando Maneschy com o comovente Muito romântico ou carta às meninas, atende, mesmo que tardiamente, para as meninas mortas, à falta de escuta e ao abandono pessoal das *Drag queens* na sociedade homofóbica”.²² Esta performance/instalação foi realizada na Galeria Theodoro Braga – GTB em um ambiente de vida e morte, criado com delicadeza. O sentimento de perda percorria o espaço na voz de Caetano Veloso e na voz do próprio Maneschy que, ao exercer seu papel de artista, deixa descoberta a força afetiva que o envolve.

Em *Faustine*, obra que integra a exposição de mesmo nome, em 1995, é visível essa afetividade. Orlando refere-se à obra como uma pandora moderna e a associa ao “autorretrato da amiga Cláudia Leão”. Esta personagem nasceu do livro *Invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares e outras personagens que foram criadas por Maneschy também se originaram na literatura, tiveram como fonte de referência Italo Calvino, Max Martins, e no cinema, David Lynch.

Ângela Magalhães e Nadja Peregrino observam que “parte significativa da obra de Orlando Maneschy toma corpo através da exploração da própria identidade e da identidade do outro, como uma tentativa de discutir as relações interpessoais conectando-as às questões do seu universo afetivo”.²³ Este viés de identidade e o ato visceral de doar-se e colocar-se, despudoradamente, em seu trabalho percorre sua trajetória e estava presente também em *Pandora de sangue*, instalação que é mostrada na GTB em 1995.



Fig. 4. Orlando Maneschy. Caixa de Pandora. *Pandora de sangue*, 1995. Instalação na Galeria Theodoro Braga

As experimentações com filmes litográficos, as montagens em chapas de vidro ou as estruturas de ferro oxidado que emolduram a fotografia, ocupam um lugar importante no campo experimental de Orlando, mas não são o fundamental. Considero que a força maior se concentra nos estilhaços afetivos e apaixonados que ele dispara na imagem. Não há cena neutra, mesmo o silêncio é ruidoso.

Na trama de personagens construídas tanto por Orlando Maneschy como por Mariano Klautau Filho, Cláudia Leão e Flavya Mutran, encontra-se presente o princípio ficcional que os interligou e fez atuar em um campo lúdico,

afetivo e instigante, colocando-os diante de experimentações da ordem da fotografia e da arte. Contaminam com suas obras a sua própria geração e as que vêm a seguir ao disponibilizarem em suas exposições, imagens manipuladas, instalações, performances, categorias ainda pouco usuais no campo da fotografia em Belém dos anos 1990.

Somadas a essas ações e pensamentos que contribuíram com a formatação da arte contemporânea, encontra-se os desdobramentos que suas ações provocaram. Imbuídos pelas propostas do grupo, tomaram a importante decisão de partirem para a formação acadêmica, investindo em mestrado e doutorado, numa atitude pioneira entre os artistas do Pará.

Ao dedicarem-se ao ensino universitário, mantendo ativamente as suas produções artísticas tornaram-se responsáveis pela formação de jovens artistas. Em particular, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy têm exercido a função de curador e de articulador, dando visibilidade a uma nova geração, fornecendo um diferencial para um circuito que funciona em precárias condições, sem mercado de arte e com poucos investimentos provenientes da área pública e privada. O sentimento de compartilhar experiências continua em vigor, a Caixa de Pandora pode ser aberta a qualquer momento e trazer novas surpresas.

Minha experiência com a fotografia¹

Vera Chaves Barcellos²

Eu gostaria de, antes de abordar a fotografia no meu trabalho, falar sobre alguns antecedentes que envolvem minha relação com a pintura já que esta se mistura muitas vezes à fotografia e sendo que a pintura antecedeu a fotografia no meu desenvolvimento como artista.

O que vou fazer então é falar primeiramente de minha obra, onde está presente a minha relação conflituosa com a pintura.

Depois de frequentar dois anos o então Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, parti para a Europa no início de 1961, onde, em Londres, em Rotterdam, e num breve período em Paris, continuei meus estudos de arte e visitei várias cidades europeias tendo a oportunidade de ver magníficas exposições – como foi a mostra *Les Sources du XXe siècle*, no Gran Palais de Paris, onde entrei em contato ao vivo com obras lapidares que deram origem ao movimento moderno, de artistas desde Van Gogh até Marcel Duchamp. Em viagem a Veneza vi as telas rasgadas de Fontana, e em minha temporada na Holanda tive contato com o expressionismo do Grupo CoBrA, e a oportunidade de ver retrospectivas de Ben Shahn, Rothko ou Gottlieb, só para dar alguns exemplos.

Quanto à minha experiência com a pintura, me iniciei nas escolas da Inglaterra e da Holanda. Na minha volta ao Brasil em 1962, continuei a pintar até 1966. Participei, inclusive nessa época, de um curso de pintura com Iberê Camargo, mas acabei optando pela gravura.

Minha relação com a pintura era conflituosa. A mim, me perturbava a ação emocional do gesto, a constante obrigatoriedade de escolha, isto é, de optar por isto e não por aquilo, por este ou por aquele gesto, por esta ou aquela forma, por esta ou por aquela cor, e a responsabilidade de assumir o momento da obra como acabada, pois a pintura tem esse dom e essa possibilidade do vir a ser logo depois, no momento seguinte, outra coisa. Eu me sentia mais atraída a essas outras possibilidades que se perdiam no fazer ou se perderiam no não fazer. Mas essa atração era uma espécie de atração fatal, mais conflituosa que prazerosa, mais inquisitiva que esclarecedora, pois a dúvida sempre presente era “em que momento o objeto-pintura estava acabado?”, já que pensava que ela, a pintura, como qualquer ato humano e imperfeito, sempre poderia ser melhorada.

O problema ficou insolúvel para mim. Isto teve como resultado outras opções como uma temporada prolongada na prática da gravura que me salvaguardava do desgaste sentimental pela distância entre a concepção e o fazer, separação esta inexistente na fusão existente na pintura entre a concepção e o ato, entre o fazer e o ser, porque na pintura, ela é o ato.

¹ Depoimento sobre fotografia para o Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia I, realizada em 07 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP. O texto foi adaptado e reescrito pela artista a partir de textos anteriores.

² Artista multimídia. Participou do grupo Nervo Óptico (1976-78) e foi uma das fundadoras do Espaço N.O. (1979-82), em Porto Alegre, que divulgou manifestações artísticas em novas mídias. Desde meados dos anos 80, produz instalações multimídias, usando a fotografia manipulada, imagens computadorizadas, objetos, vídeo e vídeo-animação.

A entrada na gravura me familiarizou com a reprodução, no sentido da obra serial, característica que a gravura tem em comum com a fotografia.

Comecei a fotografar paralelamente ao exercício da gravura, no final dos anos 60, curiosamente não me lembro da data exata, mas só alguns anos depois fui incorporar a fotografia à minha prática artística. E a fotografia não me surge como paixão, mas sim como disciplina do olhar. Algo um pouco como observar o mundo a meu redor e, em vez de utilizar signos semiabstratos de meu trabalho anterior, a fotografia, na sua objetividade, me serviu para uma espécie de leitura da imagem, e também para obrigar a mim mesma a ser melhor observadora da realidade a meu redor. Embora já estivesse fotografando há algum tempo, os primeiros trabalhos em que empreguei a fotografia datam de 1973. Nessa altura eu já tinha um laboratório e revelava minhas próprias fotos assim como tinha aprendido a fazer fotolitos que serviam como matrizes para serigrafias. Assim, realizei uma série de serigrafias monocromáticas com imagens e textos que procuravam uma reconstituição do que havia acontecido para que existisse o objeto ali representado pela imagem. Com o mesmo objetivo, realizei no mesmo ano o álbum *Ciclo*, em serigrafia, finalizado no início de 1974.

A partir daí foi a fotografia que serviu de ponto de partida para a maioria de meus trabalhos posteriores. Porque essa, ao mesmo tempo que era uma disciplina do olhar, possuía para mim a condição de uma antítese da pintura, pois esta com a possibilidade de vir a ser em cada momento outra coisa, a fotografia era a cada momento uma só e única coisa.

A pintura oferece sempre a possibilidade de transformação, de mutação, de ser destruída e reconstruída enquanto na fotografia não há possibilidade de retorno.

Na fotografia, o apertar de um botão, obrigando a imediatez da escolha e sua impossibilidade de transformar já por sua essência e condição da imagem gravada no filme pela abertura instantânea do obturador, (estamos falando dos anos 70) parecia solucionar de maneira definitiva a imposição da pintura de lidar com o problema existencial do que fazer com o tempo e o meu conflito de escolher o que fazer no momento seguinte, porque na fotografia esse momento não existe, pois não decorre no tempo como a pintura, metáfora da vida que se escoia. A fotografia consegue ser a metáfora da superação da efemeridade do momento e da impotência do homem de parar o tempo criando a ilusão de congelar o instante.

A fotografia sendo um recorte espacial do instante, o congelamento de um tempo emoldurado em um espaço restrito, com ela, eu conseguira superar a velha angústia inicial e adormecida de procurar na pintura, a certeza desta como objeto acabado, na totalidade e unicidade de sua presença, e substituí-la pela incerteza de ausências sugerida por imagens fotográficas acrescidas de textos ou perguntas que instigassem a imaginação do espectador.

A implicação da fotografia em meu trabalho também significou para mim o rompimento com a tradição moderna, que é uma espécie de desvirginamento que não tem volta. Enquanto essa tradição valorizava o objeto, naquilo que os historiadores chamam de contemporaneidade ou pós-modernismo é valorizado mais o conceito do que a obra acabada.

A preocupação com a forma e a cor presente em meus trabalhos anteriores, foi substituída pela ideia que animava a obra.

Também gostaria de destacar que desde o início da utilização da fotografia trabalhei com conjuntos de fotos, esses conjuntos formando uma obra.

A fotografia desde esses momentos para mim oferecia a possibilidade de ir além desse espaço restrito ao olhar objetivo, mas uma abertura ao ver subjetivo, isto é, ao mundo da percepção. Chamei essa série de *Testartes*, (1974-1980) já que havia uma relação estreita com testes psicológicos aplicados através de imagens, e nos quais utilizei imagens de portas, janelas, escadas, caminhos, que solicitavam respostas subjetivas, silenciosas e privadas ou expressas pela escrita, por parte do espectador. A imagem fotográfica não bastava por si mesma, mas sim era principalmente o que não estava explícito na imagem o que me interessava. Quando percebi que estava entrando no terreno projetivo, comecei a associar meu processo a outras referências como as reflexões de Leonardo, quando fala do que podemos ver nos muros, (*Muros*, 1977) ou o teste de Rorschach, (*Simetrias*) ou uma evocação da sensação tátil através de imagens.

Além do meio já tradicional da fotografia, tanto pb como a fotografia em cores ou diapositivos, meio bastante usado na época, novas mídias de reprodução mecânica da imagem são incorporadas ao meu fazer desde os anos 70, como a xerografia.

Nessa época produzo vários livros de artista partindo de fotografias próprias ou de apropriações de imagens fotográficas da mídia. *Habitat e Pequena história de um sorriso* são livros críticos sobre a realidade brasileira. (1975)

Em 1975, passei uma temporada em Londres, onde fiz aperfeiçoamento em técnicas gráficas no Croydon College, com uma bolsa do British Council.

Nessa época eu estava realizando alguns dos *Testartes* e, no ano seguinte, participei da representação brasileira na Bienal de Veneza (1976) com essa série – trabalhos que foram mostrados também um ano depois na Bienal de São Paulo (1977).

Ainda em minha temporada em Londres realizei *Retrato* (1975), diapositivos de um carro antigo visto do mais mínimo detalhe até uma visão do todo, e mais tarde, *Keep Smiling* (1977), *On Ice*, *Manequins de Dusseldorf*, e *Memória de Barcelona*, todos de 78, realizados durante uma viagem à Europa.

Nessa época participo ativamente das atividades de um grupo que viria se chamar *Nervo óptico* (1976-78), na verdade o nome de um cartaz que publicamos entre 1977 e 1978, quase sempre com imagens fotográficas.

Aberto e o Fechado, série de três pares de fotos que se relacionam formando um conjunto é dessa época.

Em 1979, realizo mais dois livros de artista, *Da Capo e Momento vital*, esse último um dos poucos trabalhos meus onde não utilizo imagens, mas apenas um texto que relata o ato de sua própria leitura.

Os conteúdos manifestos subjetivos provocados no imaginário coletivo presente nos *Testartes* evoluem para outro tipo de análise da imagem, num trabalho realizado no início dos anos 80.

A partir de um texto de John Cage, segundo o qual o mundo se transforma conforme o nosso foco de atenção, a fotografia também me serviu como ponto de partida para um exercício de atenção. O espectador já não é provocado a se manifestar numa análise psíquica e projetiva da imagem, mas eu mesma que me exercito numa análise o mais objetiva possível da coisa re-

presentada em uma fotografia, numa nova tentativa da reeducação do olhar. Ao mesmo tempo, o espectador é também convidado a analisar e encontrar o fragmento de uma imagem passada a outra mídia, (descrição em palavras, fotocópia, ou desenho) num todo de uma imagem fotográfica, numa espécie de quebra-cabeças, num exercício de objetivação do olhar, que chamei, *Atenção, processo seletivo do perceber* (1980-81).

De certa forma essa reeducação do olhar já estava presente na série *Epidermic Scapes*, (1977), onde contemporaneamente aos *Testartes*, amplo fotograficamente em grandes dimensões, impressões da pele humana, numa proposta aberta e para sempre renovável.



Fig. 1. Imagens da montagem da sala de Vera Chaves na mostra *Imagética*, Curitiba, 2003. Na parede, imagens de *Epidermicscapes*, 1977-82. No primeiro plano *Os nadadores*, 1998, projeção de 80 fotografias manipuladas sobre aquário.

No início dos anos 80, os ventos mudam no sistema da arte onde as diretrizes começam a ser traçadas pelo mercado que torna visível e reintroduz a produção pictórica, desta vez, de vários artistas europeus, principalmente italianos e alemães, e alguns norte-americanos que vinham trabalhando na pintura desde a década anterior, ou mesmo de antes.

As repercussões no Brasil são imediatas, onde a pintura retorna com força e toma conta dos salões oficiais e do mercado de arte.

Foi uma época dura, já que para mim parecia um retrocesso essa releitura do expressionismo que dominou boa parte da década de oitenta.

Realizei algumas reciclagens de pequenos trabalhos das décadas anteriores, unindo-os em um novo trabalho, e misturando duas linguagens: a pintura sobre papel (estudos dos anos 60) e fotografias da série *Epidermic Scapes*, lado a lado, num gesto um tanto irônico.

Abrindo uns parênteses na minha própria obra, realizei nessa época cinco serigrafias muito complexas, em termos de imagens e cores, sobre o universo feminino, sendo algumas delas sobre minha própria memória pessoal. Para isso utilizei fotos antigas de família além da apropriação de imagens de origens diversas. Isso coincide com a época em que estava me psicanalizando.

Em 1986, me transferi para Barcelona, onde logo depois passei a fazer uma série de trabalhos que comentavam o fato da cópia e mistura de estilos passados. Embora originados na fotografia, esses trabalhos ao mesmo tempo

foram uma volta ao universo pictórico. Não foram portanto uma volta direta à pintura, o que para mim nunca mais seria possível, mas uma volta tortuosa ao mesmo tempo que irônica, a um fazer indireto, passando primeiramente pela fotografia, pela xerografia, pela pintura, para retornar muitas vezes novamente ao suporte fotográfico ou à fotocópia. De uma primeira série à qual dei o nome de *Origem da abstração* a ideia predominante era de que de uma imagem fotográfica fragmentada poderia ser o ponto de partida para composições abstratas. Seguiu-se a série de *Cadernos para colorir I* e, utilizando a sucessão em escala das técnicas citadas acima, obtive uma quantidade considerável de variações possíveis partindo de uma única imagem fotográfica, onde apareciam uma pilha de facas e outros objetos. A mesma foto repartida em vários fragmentos após manipulações gerou uma série de novas imagens, que beiram a abstração pictórica. Este foi um trabalho despido de pretensões poéticas, ao contrário, era isso sim uma série de imagens que ironizavam a obra única, confundindo o original com a cópia, que em muitos casos eram mostrados juntos. Havia aí um questionamento da aura, que retornara ao sistema de arte fortalecida.

Um segundo trabalho, *Cadernos para colorir II*, incorporou à ironia do fazer a própria temática, já que utilizei como modelo para minhas manipulações um ensaio fotográfico realizado em uma loja que vendia esculturas *kitsch* para jardins, que eram cópias deturpadas não só de esculturas clássicas, Vênus e Apolos, como versões tridimensionais de pinturas renascentistas famosas a exemplo da Vênus de Boticelli. Isto era tudo que eu precisava para completar o gesto irônico e minha obra como comentário crítico ao que se passava nessa grande ciranda que é o sistema de arte, crítico, galeria, mercado e as grandes instituições culturais.

Ao retornar a esses modelos já alterados, passando por todo um processo de cópia da cópia da cópia para um resultado final que é um arremedo de pintura e, em geral, mostrando fragmentos de imagens multiplicadas em diferentes tratamentos, creio que o trabalho cumpriu bem o objetivo pretendido.

Nesse mesmo ano (1987) fui convidada para fazer parte de uma mostra sobre os 300 anos das Missões Jesuíticas e fomos para São Miguel (RS), um grupo de artistas e o curador, Frederico Moraes. Tirei muitas fotografias e me pareceu sugestiva a foto de uma escultura que representava uma graça, com seu panejamento barroco, num movimento de dança. Mas, seguindo o que vinha fazendo com as imagens de jardim, cortei-lhe a cabeça deixando apenas o corpo cortado abaixo do peito que repetido 14 vezes, xerografado, pintado, seria uma continuação dos cadernos para colorir. Mas apesar da continuidade com a questão da cópia de estilos, do qual a iconografia missioneira é um exemplo, pesou também o valor emocional da história das Missões, a metáfora da cultura imposta à força pela conquista e a reflexão sobre a conseqüente busca da identidade. E surgiu a ideia para uma instalação: recuperar os bustos das 14 figuras, mostrando cabeças e corações que separados dos corpos seriam enterrados parcialmente numa caixa de carvão. Defronte, na parede, 14 imagens dos corpos dançantes. O trabalho, que denominei de *Em busca da cabeça, em busca do coração...* uma metáfora da busca de nossa identidade cultural, uma questão que creio que ainda não está bem resolvida para mim... porque afinal, o que é ser brasileira?

Foi este um trabalho inaugural, não só de toda uma série das grandes instalações que viriam a seguir e que teriam quase sempre sua origem na imagem fotográfica, mas também do abandono da atitude irônica e da recuperação de uma certa *poiesis* no meu trabalho. A fotografia serve, desde aí, de um ponto de partida ao qual são acrescentados novos elementos.

A utilização de formas pintadas aparece em vários trabalhos posteriores e sempre o processo de pintura aparece não no original, mas em forma de reprodução, seja em fotocópia de uma figura repetida e variada a partir uma imagem fotográfica original, ou voltando novamente ao suporte fotográfico. O resultado apresentado como forma final dos trabalhos nunca é, portanto a pintura, esta sendo uma parte do processo, como é a fotografia, e a fotocópia, muitas vezes refotografada e ampliada. É, portanto, um processo híbrido com um resultado também híbrido.

Vejo nesses trabalhos que a inquietação inicial e minha antiga e conflitada relação com a pintura encontra aqui uma forma de manifestação mais satisfatória, que procura criar mais do que uma obra fechada, sistemas abertos de possíveis variantes. Certamente permanece aquela posição inicial em relação à pintura, questionando-a – e mesmo a arte – como forma definitiva e acabada, e exaltando-a como um processo, sempre em movimento que pode se transformar em outra coisa. Mas desta vez, transformando o que fora antes um conflito e um incômodo, em um fazer prazeroso.

Na passagem aos anos 90, trabalhei muito em cima do tema de ornamentos a partir de fotografias de elementos que decoram a arquitetura eclética, tanto de Porto Alegre como Barcelona, tão ricas nesse tipo de edificações que são cópia e mescla de estilos anteriores.

O tema dos ornamentos foi utilizado em várias instalações posteriores, na série dos *Memoriais I, II e IV*, que são diferentes formas de reflexão sobre aspectos da decadência da cultura clássica e de seus valores.

Na instalação *Memorial III: Dones de la vida*, [Mulheres da vida] de 1992, uma pequena foto em branco e preto de um campo de flores vai dar origem a uma série de 12 imagens distintas, colocadas como caixas de luz, espécie de canteiros no chão, diante dos quais, na parede, havia 180 placas de mármore com nomes de mulheres. Nomes familiares a mim, de amigas, conhecidas e também desconhecidas, ou tirados de literatura, numa homenagem a todas as mulheres.

Nesse trabalho utilizei a possibilidade de distorção dessa mesma imagem de flores criando formas triangulares que em número de seis formavam um hexágono floral, ou caixas na mesma forma com etiquetas com os nomes femininos.

Através das manipulações pictóricas da imagem fotográfica e pelas variantes possíveis oferecidas pela fotocopiadora faço uma redução da imagem pintada a uma monocromia em vermelhos, como em *Capitel vermelho*, ou *Em que taça beberei?* (1988). Em *Jogo de damas*, trabalho ainda dos anos 80, o jogo de manipulações das intensidades de cores, é acrescido da impressão em papéis de diferentes cores pastel, formando um extenso painel de 32 imagens com pequenas diferenças tonais. Essas imagens são sublinhadas por uma régua de 6 m de comprimento, uma espécie de obra de arte por metro, ou substituição da qualidade pela quantidade.

Nesses casos a fotografia quase desaparece como em *O peito do herói*, onde as variantes da fotocopiadora criam efeitos de uma pseudopintura.

Outros tipos de manipulações da imagem são feitas em *O nadador* (1992) e *Os nadadores* (1998).

Acho interessante fazer um paralelo entre essas duas instalações.

Na primeira, *O nadador*, uma única foto de um nadador olímpico, tirada da televisão e que capta o momento em que o nadador visto frontalmente respira com a cabeça fora d'água, serve como ponto de partida para uma série de tratamentos no laboratório fotográfico, para criação de novos negativos e positivos que geram uma série de 22 pequenas fotos, imagens que são pintadas, xerocadas, ampliadas e refotografadas, e novamente ampliadas.

Depois, outros elementos entre eles uma sucessão de aquários, com líquidos em gradações do transparente ao negro sugerem a perda do ar puro, a pneumonia, que se esgota no processo temporal vital do homem que nada.

A segunda, *Os nadadores*, parte de uma foto de jornal, onde 14 nadadores amadores, participam de uma competição no porto da Barceloneta, em Barcelona. São gordos deselegantes, antiolímpicos por excelência, mas por isso mesmo me atraíram. Guardei essa imagem algum tempo, até que um dia resolvi xerocá-la e parti-la, separando cada um dos nadadores, e pintando de uma maneira descuidada cada um deles. Guardei mais um tempo essas imagens, até que me veio a ideia de utilizá-las em um trabalho que deveria mostrá-las em conjunto. Ao espalhar essas imagens na mesa de trabalho percebi que embora fossem fotos de indivíduos distintos pareciam de certa forma sempre o mesmo, em diferentes fases que antecedem o mergulho na água. Foi aí que me veio a ideia de fazer com eles uma sequência que sugerisse movimento, isto é, uma falsa animação. Das 14 imagens eliminei quatro ficando com 10, a última delas sendo apenas a sombra de um nadador cujo corpo penetra na água. Eu queria fazer com essas imagens uma projeção de diapositivos. Criando, através do computador, uma sobreposição da primeira com a segunda, da segunda com a terceira e assim por diante, obtive três imagens intermediárias sobrepostas entre cada duas e obtive a sequência de quarenta imagens que sugeriam um gradativo movimento. Ocorreu-me então de fazer a inversão das imagens às suas cores complementares e obtive assim 80 imagens, o número necessário para preencher o carrossel de um projetor de diapositivos. O resultado é bastante pictórico. O trabalho tem várias versões. Na primeira delas uma projeção é feita dentro de um aquário, onde uma tela segura parte da imagem deixando também que essa ultrapasse e contamine o ambiente. Criei um som de água corrente, para complementar a obra.

O resultado visual é uma sequência continuada, sem fim, onde o corpo de um homem joga-se e levanta-se novamente.

No trabalho anterior, é uma imagem que se multiplica em várias, um nadador que se transforma em vários, no segundo vários nadadores se transformam em um único.

Curiosamente, esse foi o último trabalho em que lancei mão da pintura para manipular uma imagem.

Talvez eu tenha finalmente resolvido essa longa e conflitante relação com a pintura.

A partir daí, a imagem fotográfica, continuou como primordial origem

em instalações como *Enigmas*, *O que restou da passagem do Anjo*, *Visitant Genet* e *Memorial V*, como em outras anteriores. E realizo, como sempre, séries somente fotográficas.

Tenho várias dessas que são trabalhos em processo, como *Meus pés*, que vou fotografando em diversos espaços e situações, *Vitrines* que vou documentando em diversas cidades por onde passo, e também fotos das janelas de quartos de hotéis. Raramente uma foto isolada me parece suficiente, por isso prefiro as séries.

No início desta década realizei uma série que são fotos ainda analógicas tiradas de cenas de filmes que passavam na televisão comercial.

O que me interessou nessa série que chamei de *De película*, é a condição especial da imagem e sua especificidade: a imagem fotográfica que reproduz a mídia televisiva, e em muitos momentos captando algo que o olho humano não percebe.



Fig. 2. Vera Chaves Barcellos.
Fantasma, 2007. Fotografia digital.
(Reflexos no chão de pessoas que
transitavam em um aeroporto)

Logo depois passei a utilizar a fotografia digital que tem outras especificidades que desde então tenho tentado aprofundar.

Um dos primeiros trabalhos realizados com a câmara digital, em 2003 foi um resultado de minha inexperiência com a mesma: *Cão veneziano*. Cinco fotografias fora de foco, de um cão no ônibus que faz o trajeto de Mestre à Veneza resultaram numa alusão às cores e jogos de luz e sombra da pintura veneziana por obra total do acaso.

A fotografia serve para mim desde os anos 70 como um caderno de anotações ou um arquivo ao qual em determinado momento eu posso recorrer a imagens anteriores e utilizá-las em um novo trabalho.

Sigo fotografando muito. E muitas ideias para trabalhos surgem das circunstâncias. Uma imagem pode sugerir uma série, ou ser uma ideia para uma reflexão que resulte em uma instalação.

Uma série realizada em 2006, *Casasubu*, recentemente mostrada na Galeria Vermelho, em São Paulo, utiliza a manipulação da imagem para reforçar a realidade da situação habitacional de uma praia do Espírito Santo, onde a maioria das casas são construídas com uma grande mistura de materiais.

Tento em meu trabalho conservar as minhas posições que me acompanham desde os anos 70, de que se por detrás de uma imagem fotográfica não existir algum conceito ou uma posição sentimental, quando falo “sentimental” me refiro a valores, restará muito pouco...

Fotografia como arte, arte como fotografia I³

Fernando Cocchiarale⁴

Conheço Vera Chaves Barcellos desde os anos setenta quando a encontrei pela primeira vez na casa de Anna Bella Geiger, no Rio de Janeiro. Desde então acompanho com alguma regularidade os desdobramentos de seu trabalho. No entanto só me aproximei efetivamente do conjunto de sua obra quando participei da curadoria de sua exposição *O grão da imagem*, no Santander Cultural (2007), compartilhada com Agnaldo Farias e Moacyr dos Anjos.

Vera não é artista de um único ofício. Entretanto, a despeito da diversidade de meios por ela utilizados, tive, nessa curadoria, a oportunidade de observar mais detidamente suas fotografias e de verificar que ainda que elas tenham sido feitas na década de setenta e oitenta elas são extremamente atuais não somente pelas questões que tratam, como também por seu teor experimental. Quer dizer, quando vejo suas fotografias feitas nessa época, vejo que muitos desses trabalhos poderiam estar sendo feitos hoje e possuem o frescor de trabalhos recentes. Antes de tecer alguns comentários sobre sua obra, gostaria de pinçar algumas coisas que ela disse em seu depoimento, como o fato de ter sido uma artista totalmente abstrata no início de sua carreira, portanto absolutamente inscrita numa perspectiva moderna.

É preciso considerar que o abstracionismo – todos nós sabemos – pode ser pensado como um momento de clímax do processo de autonomia da arte, um processo que tem início com o Iluminismo, a partir do momento em que arte e artesanato são separados como atividades distintas. Arte e ofício eram coisas que se confundiam. Quando na segunda metade do século XVIII a arte é separada do ofício – questão que está no discurso de Kant e de outros pensadores do período, sobretudo alemães, como Baumgarten, Winkelmann, Lessing, dentre outros – a arte se afasta da vida.

Os utensílios produzidos pelos artífices que aparelhavam o cotidiano daquela época (função atualmente desempenhada pelos *designers* e pelos operários que fabricam parte considerável dos objetos que tornam viável nossa rotina diária) são objetos que passam a se autoexplicitar a partir de seu teor utilitário em relação às demandas da vida diária sobre as quais não indagamos sobre o seu sentido e autoria individual.

3 Comentário sobre o trabalho de Vera Chaves Barcellos para o *Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia I*, realizado em 07 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

4 Crítico de arte, curador, professor de Estética da PUC-RJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

A partir da separação de arte e ofício a obra de arte afasta-se definitivamente desse tipo de demanda. A separação entre arte e ofício, arte e artesanato que está na origem da chamada autonomia da arte, gera um afastamento progressivo entre arte e vida, cujo clímax, na minha opinião, é o abstracionismo.

Então, veja bem, quando falamos de arte como *forma*, neste registro, há quase a implicação que não estamos falando de arte *como imagem* num sentido semelhante àquele atribuído à imagem por Panofsky (isto é, como algo situado entre o que se vê, por exemplo, um cálice enroscado por uma víbora, e o que passa a ser visto depois de associado a um conceito. Trata-se agora, no caso, não mais de um simples cálice com uma cobra, mas do símbolo da farmacologia). Entendo ser necessário, no entanto, para discutir a questão da fotografia, tomar forma e imagem como noções operatórias não coincidentes, ao menos provisoriamente. Isto porque a forma, tal como concebida pelo modernismo, é autorreferente, autofundante.

Há um momento do manifesto *Arte concreta* lançado em Paris (1930), no qual Theo Van Doesburg (1883-1931) afirma mais ou menos o seguinte: “Uma mulher, uma árvore e uma vaca são naturais em estado de pintura? Não. Uma mulher, uma árvore e uma vaca são naturais no mundo real, mas em estado de pintura são abstratas, vagas, ilusórias, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha, uma cor é uma cor.” Impossível aqui não fazer uma analogia com a consagrada parte do poema *Sacred Emily*, de Gertrude Stein (1874-1946), escrito em 1913: “Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”. São manifestações cristalinas e emblemáticas da chamada *autorreferência* modernista, está por trás da noção de forma que operatorialmente, aqui, definimos.

Por oposição a esse traço essencial do modernismo situa-se o interesse pelo ícone retomado desde os primórdios da produção artística contemporânea brasileira e internacional. A volta da figuração na passagem da década de 1950 para 60 é uma inflexão evidente no rumo trilhado pela arte moderna desde o final do século XIX europeu e sua posterior expansão para as Américas. Em termos gerais, eu poderia dizer que a arte contemporânea restaura o interesse tanto de artistas, como de críticos e do público em geral pelo ícone.

No âmbito da visualidade, portanto, seguindo à mitose dos antigos ofícios que caracterizou o processo de especialização produzido pelo mundo moderno, diversas áreas antes inexistentes surgiram e acumularam um *know how* icônico que não passará despercebido pelos artistas fundadores da arte contemporânea há cerca de uns cinquenta e cinco anos atrás. A fotografia, o cinema, a mídia impressa e a publicidade, tornaram-se (a partir da inflexão icônica manifesta, por exemplo, na *Pop* e na Nova Objetividade Brasileira) meios alternativos àquele da pintura.

Não podemos nos esquecer, por outro lado, de propostas como a do grupo Fluxus, nas quais a ideia de reaproximar a arte da vida não se dá pela reabilitação da esfera icônica, mas pela apropriação dos processos de produção das imagens técnicas, pelo transbordamento de meios e suportes convencionais, pelo abandono dos meios reconhecidos como artísticos em nome de intervenções em espaços antes inconcebíveis (a cidade, a natureza, o corpo, o conceito etc.) como espaços passíveis de serem reelaborados poeticamente. São atitudes evidentemente mais viáveis e mais comprometidas com o nosso

tempo. Não é difícil entender a preferência de um artista, ao fazer uma performance, em registrar seus *happenings* (*performances*) em fotografia, super-8 ou em vídeo, já que a volta, pura e simples, à velha maneira de produzir imagens pela via artesanal seria inadequada à essas novas exigências.

Sem dúvida, embora não haja nenhum pioneirismo no uso da fotografia pelos artistas nos anos 1960 – há experiências históricas que se confundem ou se entrecruzam com a arte desde o século XIX e também Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976) etc. –, afirmo que estes procedimentos (de lançar mão de meios que não são os artesanais) tornaram-se uma alternativa aceita e disponível a todo artista que assim o quisesse. Na verdade, a arte contemporânea tem por marco justamente esse transbordamento em direção à vida e aos seus objetos cotidianos, o que inclui também a assimilação dos meios de reprodução e de produção tecnológica da imagem.

Na arte brasileira – após as experiências pioneiras de Jorge de Lima, Athos Bulcão, Geraldo de Barros e José Oiticica filho – o uso e a apropriação da fotografia começa a se difundir na passagem da década de 1950 para a de 60. Nesse momento, as poéticas da forma já começavam a se desgastar, seja por uso excessivo ou por descompasso com a dinâmica midiática do pós-guerra. Não importam as razões, os artistas começam a buscar de novo a alternativa icônica, uma imagem, agora não mais no sentido panofskiano, porque passa a ser igualada ao motivo (representação de cenas e pessoas anônimas sem qualquer significado temático e simbólico permanente sendo por isso objeto da descrição formal).

Esse transbordamento dos meios convencionais da arte pode ser observado na própria trajetória de Vera Chaves Barcellos. Ela começou como gravadora, mas ao longo dos anos setenta desvia seu foco poético para a fotografia.

No caso da produção da Vera, há que se distinguir uma outra coisa que é a “fotografia de fotógrafo” da “fotografia de artista”. Embora essa divisão hoje em dia não faça mais tanto sentido, pois essas fronteiras, antes claras, começam a ser desmontadas por artistas-fotógrafos, como os alemães Thomas Ruff (n. 1958), Candida Höfer, Andreas Gursky, dentre outros, mas também o brasileiro Caio Reisewitz, por exemplo. Portanto, embora esteja se tornando a cada dia mais ociosa essa divisão adquire sentido se tomarmos a tradição do fotojornalismo, que vinculou a produção fotográfica a um certo tipo de repertório *realista* e a confrontarmos com o uso e a apropriação que os artistas fazem desse meio não artesanal a partir da década de 1960.

Desse ponto de vista a fotografia de artista nunca teve o mesmo sentido daquele emprestado pelos fotógrafos. A exploração do instantâneo, o momento decisivo preconizado por Cartier-Bresson, só se torna possível a partir da invenção da câmera e do filme industriais por Eastman (Kodak) no final do século XIX. Ela acaba com muitos procedimentos artesanais que anteriormente envolviam a produção fotográfica.

Os fotógrafos produzem um tipo de imagem bastante diferente daquele feito por artistas plásticos. O que caracteriza a fotografia de artista é que ela não é um registro de mazelas sociopolíticas, ou de instantes poéticos do cotidiano urbano (e no caso brasileiro do cotidiano rural) feitos com apuro técnico. Não estou dizendo que a fotografia de artista tem que ser malfeita (e as imagens impecáveis de muitos artistas-fotógrafos atuais, assim o demons-

tram), mas a exigência de uma resolução perfeita, de um sépia perfeito pode ser ou não a questão de um artista quando lança mão da fotografia. Não é, por exemplo, o problema da Rosângela Rennó, que nem mesmo faz a fotografia.

O fato é que a fotografia feita pelo artista cria um diferencial, sobretudo porque ela praticamente precisa de um conceito. Isto não quer dizer que ela seja arte conceitual, uma expressão abusiva, pois tudo o que não é pintura ou desenho e que tenha um mínimo de teor explícito pela palavra, as pessoas chamam de conceitual. Arte conceitual é algo tão datado quanto o impressionismo. Chamar o Cildo Meireles de conceitual não leva a nada.

Quando eu digo conceitual aqui, não estou falando de arte conceitual. Vejam o seguinte: as imagens da série *Testarte*, confrontadas às perguntas que Vera Barcellos coloca no sentido de despertar a sensibilidade daquele que vê a imagem, são fotografias que não têm um campo. Curiosamente são janelas e se pensarmos a fotografia como janela, podemos pensar numa ideia um pouco mais simbólica, de que existe alguma coisa do outro lado, de que existe alguma coisa por trás. Como todo artista acerta em muito mais do que aquilo que vê, a presença de janelas sempre me evoca o problema da tradição da pintura, e Vera reconhece isso. Mas vejamos o seguinte, aquelas fotografias não fazem simplesmente parte de um teste, elas vêm com um texto embaixo e é isso o que qualifica ou requalifica aquele trabalho e o distingue daquilo que estou chamando de fotografia de fotógrafo. Ele tem algo mais, ele tem um conceito (que difere radicalmente de um mero título) que se incorpora ao sentido, ao deciframento ou à compreensão daquela imagem.



Fig. 3. Vera Chaves Barcellos.
Da série *Testarte: cosa vedi*, 1976.
Fotografia, 60 x 50 cm

Não podemos esquecer o seguinte: a fotografia de fotógrafo, a tradição da Agência Magnum, por exemplo, é o correspondente fotográfico da modernidade. Assim, eu penso que o campo das artes plásticas foi o responsável pela reoxigenação, por contato, de uma série de meios ou de práticas que pertenciam a outras artes. Sem dúvida alguma, a fotografia ganha um novo contorno, ela amplia seu espaço de utilização quando passa a ser apropriada pelo artista plástico e o diferencial está justamente aí.

Quando a fotografia é apenas registro, pode até adquirir autonomia. Como a Vera nos mostrou no caso de *On Ice*, a fotografia pode ser apenas registro de uma performance. Evidentemente se você vai registrar algo que se desdobra no tempo, você tem que criar uma certa sequência ou você tem que documentar as principais etapas daquilo. Não é exatamente a mesma coisa de um jornalista que está cobrindo as eleições e fotografa o candidato X entrando na seção eleitoral, apresentando o título de eleitor, votando e saindo. Não é isso. Há, portanto, um conceito ali por trás que requalifica aquela imagem, não tanto por sua potência icônica, formal, simplesmente, mas por certo sentido que nos é apresentado através daquelas imagens. Eu acho que hoje as coisas estão muito confusas, eu poderia dizer o mesmo sobre o vídeo. Quando vemos um vídeo do Matthew Barney (n. 1967) ou de outros artistas, poderíamos estar falando de cinema. Mas é ilusório pensar que a contaminação ou que as influências entre esses meios sejam de mão única. Há um efeito da fotografia na pintura, e eu não estou falando dos hiperrealistas. O próprio Hopper (1882-1967), que é um pintor – e vendo de perto a gente sabe que é uma pintura –, apresenta ali, naquele “espaço”, uma composição que é de origem fotográfica. Então todos os meios têm um intercâmbio e uma influência recíproca.

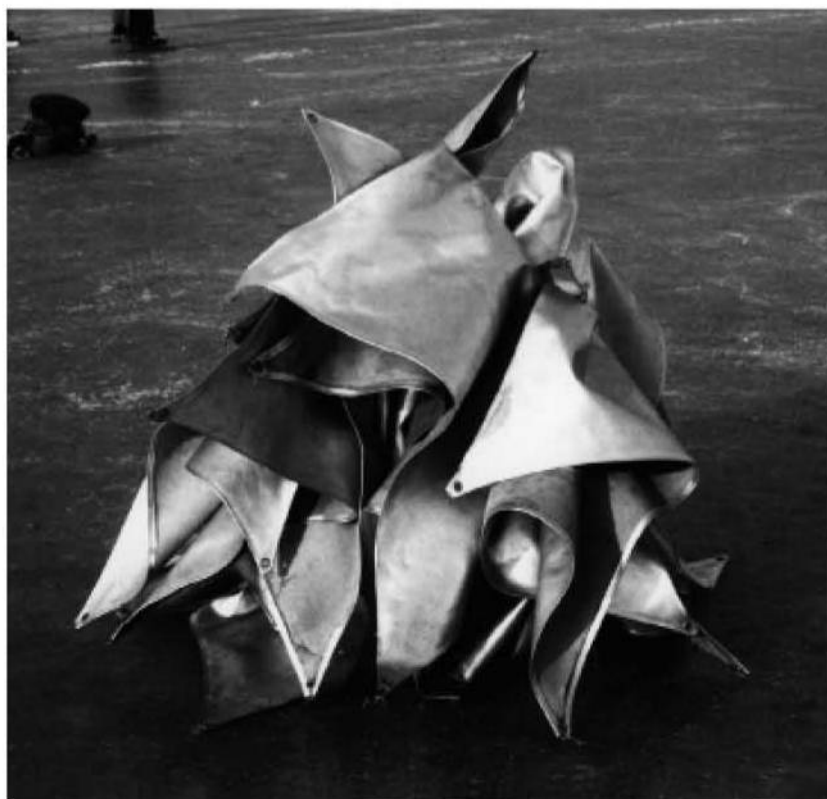


Fig. 4. Vera Chaves Barcellos.
Da série *On Ice*, 1978.
Fotografia, 40 x 40 cm

Notas sobre a fotografia¹Regina Silveira²

Quero inicialmente reafirmar o que já tenho dito muitas vezes: que, sem nunca ter feito fotografias, como meio e fim em si mesmos, a fotografia e a marca fotográfica são características marcantes do meu trabalho, dos anos 70 ao presente.

Para esta apresentação, que é uma síntese, a intenção é conciliar cronologia e os diferentes usos que tenho feito da fotografia, reunindo imagens como sucessão de plataformas poéticas – sem intenção de mostrar um progresso linear, mais para ordenar manifestações que, mesmo com firme assentamento fotográfico, fizeram sempre associações híbridas com outros meios e suportes, ao longo de meu percurso.

Anos 1970

Apropriação e montagem são as operações que caracterizam o uso da fotografia em meu trabalho dos anos 70. O meio preferido foi o gráfico, principalmente a serigrafia, que entre as técnicas de gravura era a menos tradicional, na verdade, sequer plenamente reconhecida como arte pela incidência de matrizes fotográficas, desvalorizadas na comparação com matrizes de feitura autográfica. Na expansão que dei à atividade gráfica, durante toda a década, incluí as várias possibilidades oferecidas pela reprodução rápida utilizada para fins não artísticos como xérox, offset, heliografia, microfilmagem, tratando de colocar todas elas em diálogo por meio de um uso misturado que contaminou até mesmo minhas incursões na videoarte, eminentemente gráficas.

O recurso maior – na verdade quase o único – para incluir fotos apropriadas neste grupo de procedimentos foi a fotomecânica, a cuja prática tive acesso no período de meu trabalho docente na Universidade de Porto Rico (1969-73) e depois ajudei a disseminar no ensino da gravura no Brasil, quando introduzi diversos procedimentos de impressão a partir de chapas pré-emulsionadas fotograficamente, na rotina de minhas aulas de gravura na Fundação Armando Alvares Penteado e no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP (assessorada inicialmente por informações técnicas dos laboratórios da Hoescht do Brasil).

Nesses anos minha plataforma conceitual era uma poética/política que se utilizava de imagens da mídia impressa, com clara impregnação da poesia visual. Por outro lado, considerando os meios, penso que em toda minha produção dos anos 70 já tinha a marca, forte e condensada, de um hibridismo que na época me classificava como artista multimídia e que mais tarde se constituiria no meu modo de operar mais característico, até o presente.

1 Depoimento sobre fotografia para o *Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia II*, realizado em 08 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

2 Artista multimídia. Entre 1974 e 1993 foi professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Neste contexto, de uma tomada da fotografia por seu lado mais semântico, durante quase toda a década de 70, não me coloquei perguntas sobre a sua constituição como imagem. Apenas a partir de 1976, coincidindo com o início dos meus estudos para o Mestrado em Artes, começam minhas reflexões sobre as convenções e arbitrariedades dos códigos de representação em imagens que se pretendem equivalências fiéis da realidade visual, tais como as da tradição ilusionista, e as das fotografias com pressupostos de naturalidade e transparência.

A interrogação poética que levaria a uma nova etapa de reflexões já estava embutida nas séries das *Destruturas urbanas e executivas* (1973-77), realizadas principalmente em serigrafia com matrizes fotográficas, sobre papel ou cartões postais fabricados comercialmente (*Brazil Today*, vol. *The Cities*, 1977). A questão desencadeadora de novos tratamentos da imagem fotográfica derivou da consciência de que as estruturas perspectivadas que superpunha a fotografias apropriadas da mídia, não eram de modo algum interferências, como eu estava assumindo, e sim estruturas geradas em sistemas perfeitamente compatíveis, ambos incluídos na esteira comum do ilusionismo. Na medida em que entendia mais plenamente minhas operações de fragmentação e desmontagem fiz sucessivas mudanças no título das séries, inicialmente passando de *Interferências* para *Estruturas* e depois para *Destruturas*, certamente mais adequado àquelas imagens compartimentadas.

Anos 1980

Meu interesse pelas relações entre Óptica, Fotografia e Perspectiva começa no contexto dos estudos para o Mestrado da ECA, na metade dos 70. Com foco nos aspectos codificados de fotografias e imagens perspectivadas me coloco no reverso da crença de tomar tais imagens como representações fiéis e transparentes da realidade visual. Passam ao primeiro plano de minhas reflexões os dados de arbitrariedade e interpretação embutidos nesses códigos e as comparações entre a imagem retínica, perspectiva e câmera fotográfica.

Escorada na historicidade deste campo de reflexões – pois já Leonardo, ciente dos limites da adequação das regras dos sistemas projetivos, menciona (e utiliza) as aberrações laterais da Perspectiva ocasionadas pela secção plana do cone visual e seus efeitos deformantes – devagar vou trocando de paradigma, agora em cima de perguntas e conjeturas que passam a ser sobre os modos de ver e as contingências do ponto de vista, enquanto lugar de olhar o mundo e suas representações...

Nesta constelação, o clássico ensaio de Panofsky em sua bela edição perspectivada foi essencial para meu entendimento dessas questões sob o ângulo da Teoria e da História da Arte, ao lado de outros autores (como Baltrusaitis) que orientaram minhas primeiras incursões no terreno das fantasmagorias ópticas obtidas pelos recursos desviantes da Perspectiva Artificial, durante o Maneirismo, quando ela se demite da função de correlato científico da realidade visual.

Nesses anos, duas imagens – diria melhor, dois ícones marcantes – fertilizaram minha imaginação com capacidade para provocar sucessivas realizações: – o conhecido diagrama das colunas, de Leonardo, uma prova dos limites da adequação das regras da Perspectiva, pelo alargamento lateral dos diâmetros

de colunas dispostas em fileira frente a um Ponto de Vista central, com forte distorção causada pela obliquidade e proximidade excessiva deste Ponto de Vista.

– imagens diagramáticas realizadas por computador em linguagem Fortran (para saída em *plotter* de desenho) mostrando uma série de cubos, desenhados linearmente, com forte deformação lateral, que reiteravam, no campo digital – totalmente novo para mim naqueles anos – as mesmas considerações do diagrama das colunas.

Essas distorções digitais, as encontrei entre as ilustrações do alentado estudo *Óptica, fotografia y perspectiva*, em que M.H.Pirenne aborda o mundo das ilusões na Arquitetura, no Teatro, e na Pintura, tratando das “correções” visuais ocasionadas pelo lugar de ver representações perspectivadas, pintadas ou fotográficas.

Os cubos distorcidos serviam para explicar as aberrações laterais em fotografias feitas por câmeras sem lente (*pinhole*, de orifício pontual), com grande deformação nas bordas.

Já sob esses novos parâmetros e influências, inicio em 1978 a série *Anamorfás*, de litografias e offests, totalmente baseada em fotografias banais e descritivas de objetos cotidianos, cujos contornos fotográficos deformava com auxílio de quadriculas perspectivadas, para produzir distorções topológicas. Durante a realização das *Anamorfás*, por algum tempo, deixei de usar imagens apropriadas e passei a vasculhar as gavetas de minha casa em busca dos objetos para fazer registros fotográficos totalmente “neutros”, uma condição necessária às transformações que desejava promover em sua forma.

Agora, ancorada em considerações mais fenomenológicas e ligadas à percepção, minhas perguntas passam a ser: o que aconteceria com a imagem fotográfica de um objeto comum (como uma xícara de cafezinho, um pente) se ficasse inscrita num daqueles cubos distorcidos? Até que ponto o reconhecimento do objeto e a suposta verossimilhança da fotografia resistiriam?

Tecnicamente, *Anamorfás* foi uma grande mistura gráfica que hibridizava fotografias com desenhos autográficos (em que a marca da mão era enfatizada), gravuras sobre pedras litográficas e processos fotomecânicos de impressão em offset.

Dos 1990 ao presente

Penso que a relação do meu trabalho com a fotografia ganhou um dos seus patamares mais abrangentes quando passou a incluir a realização de instalações, em meados dos anos 80 e mais consistentemente a partir dos anos 90. Esta abrangência, entretanto, só se justifica por uma consideração mais ampla da natureza das imagens fotográficas, quando elas estão ancoradas em sua família de signos – aqueles do tipo que C. S. Peirce classificava como índices – na sua conhecida (para mim inspiradora e operativa) classificação dos signos: vestígios de toda espécie (entre eles as sombras projetadas e as pegadas) que guardam uma conexão quase física com seus referentes, não necessariamente presentes, e por isto mesmo tingindo sua ausência com uma forte marca temporal.

Com o afastamento crítico necessário para entender que largas porções do meu trabalho se davam nesses territórios da marca indicial e do simula-

cro, pude compreender que era neste modo ficcional e alegórico que agora operava com fotografias, uma posição compartilhada com outros “bichos da mesma pelagem” no contexto polifônico e acelerado das linguagens na contemporaneidade.

Se antes havia encontrado menção aos simulacros nas anotações de Leonardo, que já considerara estes substitutos da realidade visual sob a ótica dos fundamentos neoplatônicos, foi muito interessante ver como eles reapareciam transformados nas teorizações de Baudrillard, este com o olho nas ficções da mídia, justamente quando fazia minhas primeiras instalações em que sombras de grande porte eram extraídas de reproduções fotográficas. Com escala ambiental, em franca expansão de tamanho, as sombras projetadas e marcas de pegadas de animais eram imagens indiciais cujas escalas ambientais começavam a interagir com a arquitetura e o lugar.

Igualmente, o reexame da obra de Duchamp sob o ângulo da clara preferência deste artista pelo índice – no viés discutido pela crítica americana Rosalind Krauss, em cuja linhagem incluiu a possível expansão da marca indicial e fotográfica para diversas modalidades poéticas, inclusive instalações e obras efêmeras que dão presença a lugares específicos nas arquiteturas que as suportam – foram instrumentais para ampliar radicalmente meus conceitos sobre a fotografia. Ao longo do tempo fui entendendo com mais profundidade as conexões entre esses índices de tempo e de luz – que são as fotografias – e o imaginário que venho trabalhando em instalações e intervenções sobre arquiteturas – feito de sombras projetadas, trilhas de animais, e mais tarde de pegadas humanas e traçados de pneumáticos.

Outras molduras teóricas que neste tempo calçaram meu abandono da autorreferência e prospecção na epiderme fotográfica, atitudes que haviam instrumentado minhas operações anteriores em *Anamorfis* e congêneres, para reinvestir no confisco de imagens e dados de narratividade, foi o resgate crítico e pós-moderno da fotografia e da apropriação de imagens, como alegorias caracterizadas por elementos de ausência, fragmentação e efemeridade. Refiro especialmente às ideias encontradas no ensaio de Craig Owens, “O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo”, depois das reflexões de Walter Benjamin sobre alegoria e modernidade. Ali o autor comenta as obras de artistas que, como eu, se utilizam de um vernáculo de imagens culturalmente compreensíveis – aquele proporcionado pela falsa transparência da fotografia, pelos simulacros da mídia ou mesmo pela contiguidade com os códigos da publicidade para facilitar o acesso, mas que na verdade estão na tocaia, no interior mesmo desses códigos – para desconstruí-los e desmontá-los por meio de narrativas e alegorias visuais. Pude pensar que esta operação poética e política que Owens designa como “crítica da representação” era um contexto de afinidades onde “pendurar” uma boa fatia do meu percurso com apoio na representação fotográfica e marcas indiciais.

O presente

Por último, antes de passar à projeção das imagens que, espero, possam sustentar os tópicos deste depoimento, gostaria de referir quais práticas fotográficas atualmente incidem mais diretamente sobre meu trabalho.

Eu achei curioso, por exemplo, a Vera usar aqui a palavra ensaio, que é jargão do fotojornalismo. Seus ensaios não são ensaios. Quando ela vai a Düsseldorf para fotografar o luxo da roupa de inverno e é surpreendida pelo fato de as vitrines terem sido desmontadas, você pode até dizer que está fazendo um ensaio, mas é justamente aquele acúmulo de fotos em sequências, com aqueles manequins semidespidos nas vitrines, o corte que ela dá, que nos diz o tempo todo que não se trata pura e simplesmente de uma fotografia no sentido que se poderia esperar da tradição do fotojornalismo.

Nenhum fotógrafo teria a ideia de fazer um *ensaio* só com pernas femininas, como é o caso da obra *Personas* de Vera Barcellos porque aquilo não renderia uma boa composição. Uma coisa que me impressiona muito nas conversas entre fotógrafos é que elas se restringem frequentemente ao âmbito dos efeitos técnicos. Quase não existe discussão poética ou conceitual.



Fig. 5. Vera Chaves Barcellos.
Da série *Per(so)nas*, 1980-82.
Fotografias a cores,
30 x 40 cm cada

O que me impressiona muito no trabalho da Vera é a atualidade. Vejo trabalhos de artistas jovens, que estão começando e muitos deles não estão longe de experiências que a Vera fez, como fotografar diretamente a imagem da televisão, esperar e produzir um sentido poético a partir disso; o diálogo que ela mantém com a tradição da qual ela veio, quando uma imagem é pintada, depois fotografada, xerografada, essa transmutação de um meio seria estranha, conforme ela mesmo disse, à noção moderna de linguagem para a qual cada técnica tinha um sentido específico. A ideia de que a técnicas específicas correspondem efeitos específicos não tem mais sentido hoje, quando você tem um computador e os programas dele para manipular e intervir. Os artistas começaram a juntar esse tipo de experiência e a fizeram migrar por meios e processos diferentes.

O problema da Vera com a pintura passa pelo que ela explicou como uma tensão entre o gesto e a dúvida a respeito da decisão de que momento estará concluída. Trabalhos como os *Epidermic Scapes*, que são aquelas impressões

de detalhes de peles humanas que ela faz sobre papel vegetal, ultrapassam esses tipos de problema.

Há um teor gráfico perpassando a obra da Vera que se manifesta em muitos de seus trabalhos através dessa migração e desse périplo por diversos meios, que podem resultar em trabalhos diferentes. Quando ela pega e usa, por exemplo, o fotolito em grão, em traço e junta os dois, ocorre essa migração que também pode ser observada nas instalações da artista que costumam combinar a fotografia com práticas que vêm da velha tradição artesanal, do fazer que caracterizou a produção artística durante aproximadamente dois milênios.

Para terminar acho importante falar sobre o papel de Vera na origem e consolidação da arte contemporânea no Rio Grande do Sul. Evidentemente isso não teria sido possível se sua obra não correspondesse a esse tipo de iniciativa da qual ela se dispôs a participar e na qual foi muito bem sucedida.

A concentração da produção contemporânea brasileira no eixo Rio-São Paulo ainda era fato nos anos setenta. É preciso considerar que a essa época, o Rio Grande do Sul não era, como hoje, um centro de produção visual. Nos últimos 25 anos é que efetivamente começou a expansão da produção contemporânea para além do eixo Rio-São Paulo. Hoje se produz arte contemporânea do Nordeste até o Sul, existem vários centros, mas o que a gente tem que ver é que há trinta e oito anos a situação era muito complicada. O Rio Grande do Sul estava amarrado a certos mitos locais como, por exemplo, o da excelência de suas artes gráficas, ancorada na existência do clube da gravura; na da escultura, graças a Vasco Prado (1914-1998) e a Chico Stockinger (1919-2009). Mas isto não implicava em seu reconhecimento nacional. Todos os artistas gaúchos de visibilidade nacional tiveram então de sair de seu Estado. Iberê Camargo (1914-1994) viveu no Rio de Janeiro desde a década de 1940 até retornar definitivamente, já consagrado, ao Rio Grande do Sul nos anos 80. Uma artista como Regina Silveira, floresceu a partir de São Paulo.

A obra de Vera é exemplar se considerarmos sua influência transformadora no ambiente visual gaúcho a partir de Porto Alegre. O fato é que nos anos 1980, em nível institucional, a produção do Rio Grande do Sul começa a se pluralizar e a se libertar do compromisso ideológico com o regionalismo. O grupo Nervo Ótico (1977-1978), do qual a Vera é uma das fundadoras, e o Espaço N.O. (1979-1982) (ambos são “nervo ótico”, mas são duas coisas diferentes) desenvolveram e fundaram uma experiência de arte contemporânea local. O Espaço N.O. era mais ligado a Vera e, como se tem hoje comumente, era um espaço alternativo onde os artistas que não tinham receptividade na comunidade dos artistas locais, criavam ali sua cunha para que pudessem crescer.

Sabemos que essa expansão não se dá apenas na esfera da produção, porque de nada adianta a presença de artistas num lugar se neste não existe uma massa crítica, se não existem instituições, se não existem galerias. Em geral podemos observar nos lugares onde as coisas acontecem e se irradiam que movimentos culturais de peso e relevância começam quase sempre em torno de grupos de amigos que produzem numa mesma direção ou que gostam de tendências que não tem lugar na comunidade em que vivem, e por isso criam oásis para sua própria convivência e sobrevivência culturais. O que

aparentemente seria resultado de uma pressão originada por carências, acaba sendo gerador e produtor de transformações que podem alterar o que está estabelecido. Hoje o Rio Grande do Sul produz a Bienal do Mercosul, que não está em crise e é admirável; tem a Fundação Iberê Camargo e seu edifício projetado pelo português Álvaro Siza e a própria Fundação Vera Barcellos.

Há coisas que vem acontecendo em Porto Alegre que mostram que a produção visual de lá, proporcionalmente falando, mudou muito mais do que a daqui de São Paulo ou que a do Rio de Janeiro. A atuação político – institucional de Vera Barcellos nos anos setenta e oitenta e sua produção certamente contribuíram para essa virada.

Fig. 1. Regina Silveira.
Entrecéu. Instalação no
 Museu Vale do Rio Doce,
 Vitória, ES, 2007. Vinil
 adesivo, 900 m2 (aprox.).
 Imagem digital: Eduardo
 Verderame e Rodrigo
 Barbosa. Execução:
 Krom art Studio.
 Foto: Ding Musa



No presente assinalo com destaque os procedimentos de simulação digital para a criação de cenas fotográficas imaginadas, sem referência no real, existentes apenas como hibridização forte entre fotografias e meios digitais.

Um primeiro exemplo são as projeções de imagens fotográficas fragmentadas, simulando camuflagens luminosas, que revestiram internamente as arquiteturas interiores do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (*Lúmen*, em *Claraluz*, 2003) e do Palácio de Cristal, em Madrid (*Memoriazul*, em *Lúmen*, 2005).

Talvez o exemplo mais claro desta minha prática ficcional com fotografias, em imagens fixas seja *Entrecéu*, o enorme céu azul com nuvens que cobriu cerca de 900 metros quadrados do espaço expositivo do Museu Vale do Rio Doce (Vitória, ES) em 2007.

Aquele céu sem horizonte é puramente ficcional, e resulta de uma montagem digital de fotos de nuvens e fragmentos fotográficos de diversos céus, alterados, justapostos e montados para funcionar como uma imagem fotográfica única e “real” de um céu abarcante. Planejada com uma versão nova dos velhos “panoramas” fotográficos – um recurso ilusionista nos primórdios do cinema – a imagem foi aplicada para formar uma espécie de anel rodeando o espaço interior da grande sala, no sentido vertical, atendendo a minha intenção de produzir uma secção virtual do edifício e colocar em suspensão o espectador que cruzava aqueles espaços.

As simulações não apenas reiteram meu interesse pela gênese e uso paródico do imaginário ilusionista, do qual a fotografia é parte, mas também têm me proporcionado instrumentos digitais novos e bastante afinados para repetir, em outros níveis e escalas, os resultados gráficos expandidos e híbridos que procuro, desde sempre, em meu trabalho.

Fotografia como arte – arte como fotografia II³

Debate: Regina Silveira e Sônia Salzstein⁴

³ Debate ocorrido no Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia II, realizado em 08 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁴ Mestre e doutora em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, obteve o título de livre-docente na ECA em 2009. Escreveu e organizou vários livros, entre eles *Volpi* (Sílvia Roesler/ Campos Gerais, 2000), *Franz Weissmann* (Cosac Naify, 2003), *Diálogos com Iberê Camargo* (Cosac Naify, 2004) e *Matisse/ Imaginação, erotismo e visão decorativa* (Cosac Naify, 2009).

Sônia Salzstein: Creio que um dos aspectos centrais na obra de Regina é o questionamento permanente que ela dirige aos modelos de representação; parece-me que esse questionamento se estende para muito além da cultura de imagens nas artes, muito além do escopo da história da arte. E entendo que a crítica que seu trabalho faz, ou o tipo de lida que o seu trabalho tem em relação à representação incida também sobre toda a nossa tradição de pensamento, nosso próprio modo de pensar, uma vez que a história do pensamento ocidental, a história da filosofia, é toda centrada no pressuposto da representação. Sabemos bem que na história da arte ou da filosofia as figuras do conhecimento estão associadas à luz, à revelação. A possibilidade de alcançar-se a pura ideia, o imaterial, a luz, é, em ambas um tópos. O conhecimento tradicionalmente é assentado no pressuposto do primado da visão.

Entendo que seu trabalho se lança a uma desconstrução metódica da representação, não só daquela que concerne ao modelo da representação na história da arte, na história de uma cultura da imagem, mas da representação na própria tradição ocidental de pensamento.

Em muitos trabalhos você parece parodiar toda uma tradição científica de construção de imagens – faz referências ao projeto de um saber enciclopédico, a um saber universal que historicamente já teve o estatuto de um conhecimento verdadeiro, de conhecimento científico. A referência a esse projeto de um conhecimento universal, enciclopédico, que surge na forma dessas cenografias fascinantes e maliciosas presentes em seu trabalho, ganha mais ainda em ironia quando atinamos que o projeto de um conhecimento universal, que tem raízes no Iluminismo, parece ressuscitado no mundo contemporâneo, na forma de uma onisciente cultura de imagens. De um lado, vejo em suas distorções e enigmas ópticos um questionamento renovado a esse projeto de um conhecimento universal; de outro lado, a ironia e a desconstrução que frequentemente marcam seu modo de lidar com os grandes modelos da representação às vezes parece dar lugar a um mundo de fábula e assombro. Tudo o que historicamente tinha a presunção de alcançar a inteligibilidade e a transparência do mundo, surge agora como discursos de assombro, de fábulas que nos remetem a um universo de pesadelo infantil.

Parece que seu trabalho maliciosamente nos diz: não se consegue viver sem ilusão, somos fadados a ser eternamente crianças tristes e assombradas. Vejo-o, dessa maneira, marcado tanto por um movimento metódico de desconstrução de todos os pressupostos ideológicos da representação quanto flertando com um estado de anarquia das imagens, em que, em face de uma tecnologia que nos disponibiliza o mundo como uma ordem fluida de imagens, pode-se reconstruí-lo indefinidamente. Há algo *pop* nessa oscilação do trabalho – se é que eu estou traçando alguma linha pertinente de argumentação sobre ele. É como se a obra nos dissesse, não exatamente que esse universo de imagens sem referentes é inevitável, mas, antes, que é necessário cultivar a plasticidade inesgotável desse universo. Se for assim, haveria, em seu trabalho, menos uma disposição de crítica institucional, à maneira do que foi parte da arte conceitual, do que essa visão corrosiva e ainda assim assombrada, de

que todos vivemos numa cultura de imagens e quanto mais tentamos escapar dela, mais a reproduzimos.

Regina Silveira – O meu foco em relação à natureza da representação foi, é ainda e sempre será a sua relação com as visões e o conhecimento que podemos ter do mundo e como nós nos situamos nele. Minhas obras também têm como objetivo pensar no modo como as imagens funcionam politicamente; como elas funcionam na nossa relação com o mundo; o que nos fazem entender do mundo; como nos manipulam; o que elas nos trazem. Essa minha relação com o mundo se dá através dos códigos da visualidade, de toda a tradição de imagem, como você fala, e desse universo do conhecimento ocidental. Sem dúvida, isso está na minha mira. Mas não entendi direito a questão dos dois focos de interesse que você vê em meu trabalho. Na verdade, está presente o foco dirigido à questão da ilusão, que tem sido a grande tradição que passa pelos platônicos e neoplatônicos e que é o mundo do ilusionismo que permeia hoje todos os meios, inclusive os meios digitais. Esse universo todo me interessa como alvo de um discurso poético, que não é de nenhuma maneira inocente. Não acho que eu queira apontar uma presumida infantilidade.

Sônia Salzstein – Sugeri a presença de um pesadelo infantil em seu trabalho porque tenho a impressão de que nele a visão é assombro, já não tem mais dimensão cognitiva, já não pode confiar na autoridade da representação tal como o fez a tradição moderna desde o Renascimento.

Regina Silveira – Nós ainda estamos mergulhados nesta fé na representação. Meu alvo e minha estratégia sempre foi a desmontagem dessa fé, para poder trazer sempre outra plataforma de significado. Acho que, de alguma maneira, procurei criar armadilhas para essa visualidade que é vernacular, ou tradicional, para poder entrar com outro discurso. Nesse sentido é que minha obra é também alegórica. Ela traz um discurso embutido dentro de outro. Essa tem sido a minha operação constante.

Sônia Salzstein – Na verdade estou provocando você a dizer se atribui ainda à representação uma dimensão cognitiva...

Regina Silveira – Acho que ela está em grande risco hoje.

Sônia Salzstein – Às vezes conjeturo se não haveria um extraordinário aspecto cenográfico em muitos dos seus trabalhos. Vejo esse aspecto cenográfico – se é que você concorda comigo – como uma faceta provocante do trabalho, sobretudo quando ele surge em grande escala, quando fricciona com a arquitetura. Quando o trabalho adquire essa escala, me parece que há toda uma carga de simbolismos, que você faz refluir a um estado de entorpecimento, de adormecimento. Um dos efeitos mais curiosos são as pegadas ou as marcas de mãos que quando incorporadas a seu trabalho perdem toda a sua natureza indicial. Isso porque na verdade essas marcas todas são dispositivos mecânicos que você reproduz... Há então uma teatralização, algo que diz respeito a uma

dessubstancialização do corpo naquelas pegadas que vão pelo teto, pela parede. Sabemos o quanto os artistas de filiação minimalista ou pós-minimalista execraram uma arte que ainda se demonstrasse tributária de quaisquer ressonâncias cenográficas, miméticas... No pólo oposto, vejo em seu trabalho uma provocação nessa dimensão cenográfica que represa uma carga simbólica. Essa carga, entretanto, não é unidimensional. Não se consegue dizer: “Ah, isso simboliza alguma coisa inequívoca.” O que há é uma carga simbólica que fica muda, que fica ali refreada, contida.

Regina Silveira – Não, não fica. Ela quer dizer. Ela não fica contida, não. A origem é indicial, sem dúvida. As pegadas de pés molhados em tinta são registradas. Elas são realmente indiciais, não importa qual seja o processo utilizado, que já não é mais fotomecânico. Você viu também em minha exposição pegadas tecidas em lã.⁵ Os meios intermediam toda essa relação e sempre o fizeram, mas isso não diminui o que é fundante, o pensamento que dá origem à obra. O aspecto alegórico –, ou cenográfico, como você chama – está lá. Eu nunca fui uma artista minimalista ou pósminimalista. Creio que é muito importante para mim a escala, o contexto, os espaços urbanos, os espaços que não são caixas brancas. Mas não sei se cenografia é o termo correto porque implica um distanciamento que às vezes não está presente no trabalho.

Sônia Salstein – Implica num artifício ilusionístico, que o seu trabalho traz à tona, não é?

Regina Silveira – Os artifícios são realmente a base do meu trabalho. Não nego que ele tenha esse caráter de diálogo com o contexto. Quando projeto uma mosca gigante na cidade não poderia nunca dizer que isso é cenográfico. É um outro tipo de operação. Acho que o trabalho tem um drama, vamos dizer assim, que não está nessas outras manifestações. Não discordo absolutamente, reconheço que isso está presente, que é parte do meu discurso, é parte do que eu quero dizer. Quanto aos índices, eles são realmente híbridos. Estão lá na origem, mas se transformam em outras narrativas. Por exemplo, naquela grande intervenção sobre o edifício da Bienal de Taipei,⁶ as pegadas tiveram como origem pegadas de crianças, que molharam seus pezinhos na tinta para me dar a sua marca. Eu é que, anos depois, os transformei, digitalizei, multipliquei e adensei em diferentes módulos.

Sônia Salstein – Parecem pés de adultos, porque eram grandes...

Regina Silveira – Aqueles pés tem uns 60 cm para poder vencer aquela escala grande. Eles foram organizados de modo a cobrir o edifício. Também se concentram nas aberturas do edifício, nas janelas e nas entradas das galerias, para ganhar um significado que eu estava procurando e que me foi solicitado: relacionar o meu trabalho com os significados daquela arquitetura. Aquela arquitetura é uma letra, é uma caligrafia que diz “poço”. Aquele era o lugar do poço da aldeia. É um edifício moderno onde antes existia esse poço. E o que acontecia naquele lugar do poço? Não era apenas a fonte de água da população, mas também era o lugar dos enforcamentos, das reuniões, era o

5 Referência à obra exposta na mostra *Mundus admirabilis e outras pragas*, realizada no segundo semestre de 2008 na Galeria Luciana Brito, São Paulo.

6 *Irruption Series (Saga)*, 2006. Vinil adesivo, 1500 m2 aprox., Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan.

lugar comunitário central da antiga Taipei. O meu trabalho de acumulação foi transformar aquelas pegadas em fluxo, em líquido. Eu as entendi como um derramamento e o edifício como um cântaro. Nesse contexto, as pegadas deixaram de ser os índices para ganhar toda essa outra carga simbólica. Mas eu não diria nunca que é uma obra cenográfica. Eu diria que coloquei algo encima do motivo, atendendo a um discurso maior, que era feito em associação com o edifício, entende?

Sônia Salzstein – De fato, eu deveria fazer um reparo. Eu diria que uso o termo cenográfico não no sentido de uma tradição teatral mimética mas de um teatro beckettiano, ou de um teatro realista – um realismo de procedimentos, não de “temas”, evidentemente. Porque esses pés, e eu me refiro também a alguns trabalhos que eu vi na exposição que a Regina inaugura hoje,⁷ tem algo de trágico, fazem como que um caminho em torno do próprio eixo. Como uma multidão de pessoas que faz um caminho sem direção certa. Não progride, não avança, não atravessa nada.

7 A já citada *Mundus admirabilis e outras pragas*.

Regina Silveira – Eu os organizei assim. Na verdade, são organizados um por um, individualmente dispostos dessa forma para evocar esse tipo de relação com a ausência, com a acumulação, a irrupção, o discurso.

Sônia Salzstein – Eu gostaria de chamar a atenção para outro aspecto importante do seu trabalho. Gostaria de salientar que o seu trabalho não reconhece a positividade da arquitetura e não se põe num diálogo com ela. Situa-se mais no campo do acontecimento, da ordem da irrupção, como você diz.

Regina Silveira – Acho que você tocou naquilo que é realmente a minha operação, que é a do acontecimento. No Museu Reina Sofia, no Palácio de Cristal,⁸ eu supus um acontecimento: a queda de todas as cúpulas de vidro do edifício. Há naquele trabalho uma narrativa e um tempo implícito, hipotético, de que tudo aquilo teria quebrado, estilhaçado e se depositado no chão.

8 Exposição realizada em 2005.

Fig. 2. Regina Silveira. *Lumen (transluz)*, 2005. Palácio de Cristal, Parque Del Retiro, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 240m2.
Foto: Estúdio Regina Silveira





Fig.3. Regina Silveira. *Lumen (memória azul)*, 2005. Palácio de Cristal, Parque Del Retiro, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 780m2 (teto), 460m2 (chão). Foto: Estúdio Regina Silveira

Sônia Salzstein – E ela é muito persuasiva, tem um apelo fenomenológico, embora não sejam os cacos que estejam lá...

Regina Silveira – O espectador, ou o usuário, como você quiser chamar, tinha um certo desequilíbrio e vertigem ao caminhar sobre a imagem fotográfica no chão, porque os planos fotográficos seguiam em diversas direções. Havia um caminhar desequilibrado por cima daquela imagem feita de cacos.

Sônia Salzstein – É nesse sentido, Regina, que eu dizia que é uma crítica da representação mas, por outro lado, que nos informa. A maneira do conhecimento operar continua a ser a representação, não é? Embora não devamos nos curvar aos pressupostos que aí estejam dados.

Gostaria que você comentasse ainda alguns aspectos que julgo importantes em seu trabalho, como seu interesse pela obra de Duchamp. Também lhe perguntaria: até que ponto sua obra pode ser designada como conceitual? O que me parece ocorrer no trabalho de Duchamp – veja se você está de acordo – é a reiterada verificação da impossibilidade da representação – o que redundaria no mesmo que dizer da inevitabilidade da representação. Por isso há ali muito mais ausência, muito mais subtração. Aquilo que ali está posto é um resíduo, sinaliza um objeto que na verdade está muito além daquele objeto físico presente.

Regina Silveira – Para mim, o núcleo mais atrativo na obra de Marcel Duchamp, desde o começo, foi o modo como ele tratou da ótica e dos códigos de representação. Foi por aí minha ponte para começar a entender as operações de Duchamp. O modo como ele tratou em primeiro lugar da perspectiva como inteligência da pintura, que ele queria resgatar; o modo como ele construiu o *Grande vidro*, como uma grande alegoria, um grande exercício de diversos tipos de perspectiva; como ele tratou da quarta dimensão... Esses foram os aspectos

mais importantes para mim da obra dele, nos anos 1980. Poder relacionar a obra de Duchamp com índices foi algo muito posterior a isso.

O elemento atrativo para mim foi justamente o modo como ele tratava a perspectiva linear: como um código totalmente inteligente mas arbitrário. Ele construía sem qualquer lógica aqueles desenhos em perspectiva. Então pude ver de que modo ele fazia, por que ele procurava os manuais maneiristas quando estava trabalhando naquela biblioteca. Fui também procurar o que ele buscava. Descobri então aquele mundo de paradoxos, aquele mundo das aberrações a que eu me referi aqui. Isso através das constatações do Leonardo da Vinci, descritas depois por tantos autores. Duchamp foi atrás disso. Ele também queria investigar aqueles paradoxos da visualidade. Foi por aí que eu entrei, para depois descobrir todos os aspectos de desmontagem da linguagem, as formas de se apropriar do real, desse objeto que está sempre mais distante. Há mesmo uma relação de afinidade de linguagem. Por isso que falei numa espécie de linhagem, não só minha. A obra dele é tão complexa e tão cheia de entradas que permite diversos tipos de associação.

Sônia Salzstein – Parece que seu trabalho, desde os anos 1970-1980, passando pelas anamorfoses e projeções, até o que veremos nessa exposição que inaugura daqui a pouco, revela uma mudança de interesses em relação à obra de Duchamp. Ali você tem um mictório cheio de marcas humanas, de índices, né? É um mictório sombrio, é um mictório sujo, quase obsceno... Assim como as pias, que estão ao lado. Por isso eu diria que você faz um *Anemic Cinema* do mictório...

Regina Silveira – Essa obra chama-se *In memoriam*. Esta exposição é sobre pragas, as pragas da contemporaneidade. Está inserida num discurso sobre a deterioração do cotidiano. O uso de objetos comuns como pias industriais, mictórios, tapetes e porcelanas, tem um significado comum. Quando compreí o mictório, foi em homenagem a Duchamp... e já havia feito as pias. Elas estão cobertas de marcas de mãos. Chegamos aí de novo à questão do índice. As marcas de mãos entintadas foram transformadas digitalmente e resultaram em adesivos, impressos em serigrafia com tinta de cerâmica e depois queimados no forno. É então que é inaugurada a exposição do Duchamp. Claro que estava lá o mictório. Levei um susto ao descobrir na parede a marca de uma mão, que era a mão do Duchamp.⁹ Não conhecia essa obra, nunca tinha visto, nem sei se é uma obra realmente. Mas está lá: uma mão preta, num outro lugar da exposição. Digo: “Meu Deus, que é isso agora, essa junção?” Meu trabalho são essas mãos todas encima do mictório. O título que eu dei, *In memoriam*, leva a esse tipo de leitura e reconhecimento. Mas aí parte, junto com as pias, junto com os insetos também, para o discurso da deterioração. Hibridizou-se.

9 Realizada em 2008 no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Sônia Salzstein – Gostaria de observar outro aspecto relevante no trabalho de Regina: algo que me parece um aproveitamento do discurso da representação publicitária, do design. É como se o trabalho constantemente desmanchasse a ambição de hiperinteligibilidade e funcionalidade da imagem publicitária.

Regina Silveira – É isso que o Craig Owens chama de crítica da representação, remetendo justamente aos artistas que ficam embutidos e próximos a esses universos da representação da publicidade, da mídia, e se apropriam desses discursos, como Barbara Kruger, por exemplo, para desmontá-los, para colocá-los num outro patamar de significado. Eu reconheci aqui que estou dentro desse grupo.

Sônia Salzstein – Seu trabalho opera uma espécie de reversão, porque faz ver o quanto nossos olhos são treinados para imediatamente aderir a essa iconicidade absoluta. Ao mesmo tempo há um envolvimento integral do “espectador” neste que seria o mundo estritamente plano da imagem publicitária, porque as imagens em seu trabalho não solicitam uma relação frontal, não são planares, elas vão abraçando o “espectador”, vão grudando na pele dele...

Regina Silveira – Essa é a armadilha!

Sônia Salzstein – De alguma maneira você dissolve o espaço institucional. Não porque a arquitetura do espaço ou a questão institucional estejam imediatamente em questão, mas você cria diversas camadas de representação e cabe ao “espectador” um grau de crítica, de atenção ideológica pra essas diversas camadas, por que todas elas são muito persuasivas.

Regina Silveira – É justamente isso, essa operação de desmantelamento mesmo. Essa operação fica clara no Palácio de Cristal, ficou claro no CCB-SP e eu acho que também em Taipei. Realmente a obra é um revestimento. Como você diz, ela se dobra, ela se torna canto, ela jorra, dialoga nesse grau de proximidade, de pele mesmo, com o edifício. Eu nunca chamaria de intervenção. Eu diria que é uma operação catastrófica ocasionada ao edifício. É essa a minha motivação.

Sônia Salzstein – Eu refleti ontem depois da nossa conversa – visitei a exposição da Regina ontem – e conjecturei: “há, de fato, uma crítica da representação nos trabalhos, o foco deles é uma crítica da representação ou, na verdade, há neles uma constatação, corrosiva de que saímos de uma camada de representação e ingressamos em outra, em outra, em outra...”

Regina Silveira – Em abismo.

Sônia Salzstein – ... é mais isso do que algo que poderia ser chamado de crítica da representação, ou crítica institucional. Há em sua exposição, naquele ambiente com porcelanas, uma sala de jantar, uma atmosfera absolutamente mundana, algo maligna...

Regina Silveira – É perverso, claro. Obrigada! É a intenção da exposição. (risos). É uma mesa posta, com 20 conjuntos de porcelana muito elegantes, mas totalmente invadidos por bichos, cheios de insetos. São feitos com terceira queima; tecnicamente puros, elegantes. São imagens gráficas tomadas de tratados de História Natural, de insetos desenhados. Eles compõem aquela

cena que penso extravasar das artes plásticas ou da linguagem visual. Aquilo tem uma narrativa fílmica. Sei que ela é perturbadora, ela é perversa, mas ainda não consegui aquilatar tudo isso. Espero que, com a ajuda de vocês, eu possa fazer. Essa é a intenção da exposição: fazer uma transposição de todas as pragas bíblicas, que foram agrárias, para o contexto das nossas pragas atuais. Não no sentido linear, claro. É uma transposição de situação ou de códigos. Mais do que nada, o meu exercício nessa exposição foi o do equilíbrio, para não derramar.

Sônia Salzstein – Equilíbrio!? Está tudo desequilibrado ali!

Regina Silveira – Mas não derrama! Não é uma exposição de objetos minimalistas, claro, mas eu acho que está concisa. Sem dúvida um objeto dialoga com outro, se contamina, como as pragas, aliás.

Sônia Salzstein – Um último comentário. Você é uma artista gráfica extraordinária, alguém que lida com uma desenvoltura inigualável com o discurso da representação, seja no formato da leitura, do livro, seja na grande escala da cidade. Digo artista gráfica não no sentido de que como artista você tenha uma habilidade, uma excelência profissional, mas no sentido de alguém que consegue esticar, colocar do avesso a questão da representação. O trabalho a princípio opera com um repertório bidimensional e no entanto nos vemos sempre abraçados inteiramente por ele, num contato de contiguidade, de pele a pele.

Regina Silveira – Aqui nesse seminário eu tratei de abarcar tudo o que eu tenho feito, que é bastante, sobre o ângulo da fotografia. Também poderíamos abarcar meu trabalho sob outros ângulos. Poderíamos analisá-lo sob o ângulo do simulacro, por exemplo, que eu acho que é justamente o que estou montando nos últimos anos. É possível ver nesse contexto essas ficções alegóricas, vamos chamar assim. São possibilidades enquanto escala, enquanto realização, cada vez mais controladas pelos meios digitais. Tive uma espécie de trânsito livre entre os diversos meios gráficos, mas acho que posso me dizer uma artista gráfica o tempo inteiro. A instalação em Taipei é um exemplo de como eu entendo a gráfica nesse sentido expandido.

Sônia Salzstein – Nossa conversa ontem, embora breve, foi muito instigante. Eu ouvi você falar algo que me deixou bastante intrigada. Você dizia de que os meios técnicos de reprodução da imagem, ou seja, a fotografia e o cinema, desde o século XIX até as tecnologias digitais mais recentes, historicamente nos doutrinaram mais e mais nos pressupostos da representação clássica.

Regina Silveira – Eu falei isso?

Sônia Salzstein – Não, você não disse exatamente isso, mas sim: “olha o quanto os usos da fotografia, os usos da imagem reforçam toda uma ideologia da transparência, ao invés de nos mostrar o constructo artificial, os dispositivos ali que operam...”

Regina Silveira – Acho que eu me referia mais ao que me leva a entender a fotografia, a perspectiva, o cinema e a representação ilusionista como um constructo...

Sônia Salzstein – Não só esse uso da fotografia, mas também o fato de que ao mesmo tempo em que ela desnaturaliza o olho, ela é o índice, o registro da passagem física de um corpo...

Regina Silveira – Da luz. A geometria das lentes é limitada.

Sônia Salzstein – A fotografia reforça uma ideologia da transparência, nem digo que o faça por meio da perspectiva, mas através de uma visão do mundo como um objeto passível de ser apropriado numa moldura.

Regina Silveira – Tem um problema cultural que é o fato de que agora nós vemos as coisas fotograficamente. Na verdade, a fotografia é muito diferente do que nós vemos. É falacioso pensar que nós vemos o mundo como se fôssemos câmaras fotográficas.

Sônia Salzstein – É um treinamento, uma tradição secular..

Regina Silveira – É uma contingência na qual estamos mergulhados. Continuamos dentro dessa mesma tradição através da simulação, das ficções. Nós vamos por esse caminho. De repente, não precisamos mais do mundo. Vivemos já nesse lugar de simulação. Acho que é uma tradição que não terminou, viu?

Sônia Salzstein – Neste ponto me ocorrem – me perdoem se isso parecer demasiado externo à nossa conversa – algumas passagens de um livro que estou lendo. Num determinado momento o autor desse livro trata do pessimismo em Derrida e em Adorno. Não tenho conhecimentos suficientes para falar de Derrida, mas me interessa que esse autor afirme que, para o Derrida, o ser (não o substantivo, mas o verbo na sua forma infinitiva) é inefável. Que a vida histórica de cada um de nós será sempre inescapavelmente a representação do ser. É uma visão trágica, absolutamente pessimista. Eu pergunto, mesmo depois de você já ter dito que não, se a representação não é apenas um modo possível de ver... Restaria a nós buscar novos códigos, inventar novos códigos, sem se submeter àquilo que vai sendo introjetado em nós. Será que você, como Derrida, não pensaria também que tudo é sempre representação, que a vida histórica já é uma representação da verdadeira vida que é o ser, isto é, esta coincidência perfeita do verbo com o substantivo, que dispensa qualquer predicado?

Regina Silveira – Não, de modo algum. Penso que representação e mundo são duas coisas que todo o tempo estão procurando se ajustar, mas são duas coisas diferentes. Como vemos, como percebemos, como conhecemos, como representamos, são fatores que, quando imbricados de certas maneiras, funcionam mal ou bem e nos conduzem a entendimentos que podem ser fantás-

ticos ou que podem ser terríveis. Eu acho que existe aí a questão do uso das imagens, como elas funcionam, como podem nos manipular. Isso qualquer publicitário sabe muito bem. Mas são coisas completamente diferentes. É nessa fresta que se situa realmente o meu trabalho.

Fotografia como arte – arte como fotografia III¹

Lenora de Barros

Iniciei meu trabalho em meados dos anos 70, como poeta visual, na tradição da poesia concreta. É inevitável não falar do contexto onde fui criada: sou filha do artista, fotógrafo e designer Geraldo de Barros, e cresci num ambiente estimulante, com a presença de artistas e poetas. Isso, é claro, determinou, de vários modos, a minha trajetória.

Cursei linguística e sou formada pela Faculdade de Letras da USP, com um mestrado incompleto em Teoria Literária. Foi nesse período em que eu conheci o Tadeu Chiarelli, que me convidou para esse encontro, e que fiz alguns cursos na Escola de Comunicação e Artes.

Desde muito cedo me interessei pela palavra e pela imagem. Sempre estive entre esses dois pólos, o que, de algum modo, resolvi através do meu trabalho.

Trabalhei desde muito cedo com performances fotográficas, e mais tarde, nos anos 90, passei a explorar também o aspecto sonoro, presente em muitas instalações que fiz a partir de 1994. No meu trabalho, tentei levar adiante, na tradição da poesia concreta, o aspecto *verbivocovisual*, procurando uma poética que contemplasse esses três aspectos da linguagem, o verbal propriamente dito, o sonoro, a oralidade e o visual. A expressão *verbivocovisual* foi criada por James Joyce, aparece no *Finnegans Wake*, e expressa exatamente esses vários aspectos possíveis de se explorar a linguagem. A expressão foi posta em circulação nos anos 50 pelos poetas paulistas do Grupo Noigandres, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari.

Outro conceito muito interessante que gosto muito e me ajudou a pensar o meu trabalho, é o de *intermedia*, do artista Fluxus, Dick Higgins – trabalhos que se identificam e atuam não num meio de comunicação concreto, mas entre vários já conhecidos.

Homenagem a George Segal é o meu primeiro trabalho com fotografia, realizado em forma de sequência. Ele nasceu como um trabalho de escola, no Colégio IADE – uma escola muito especial, com foco nas artes visuais, onde cursei o colegial. Tive professores, lá, como Carlos Fajardo, Marcelo Nitsche e José Resende. Na época, inclusive, eu pensava em cursar faculdade de artes plásticas ou arquitetura, mas lá conheci o professor J. J. de Moraes, que foi uma pessoa fundamental na minha formação, e, de certa forma, me impulsionou para a faculdade de Letras. Tive lá, também, as primeiras noções de Semiologia, que me interessou muito, e a partir de então decidi estudar Linguística.

¹ Depoimento sobre fotografia para o Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia III, realizado em 09 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

² Artista multimídia cujos trabalhos transitam entre as artes visuais e a poesia. Formou-se em Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP.

O tema do trabalho solicitado pelo professor do IADÊ, em 1973, era para que os alunos fizessem “uma crítica à sociedade de consumo”, tema em voga na época. Resolvi então fazer a minha “crítica”, com base na *Pop Art*, e dialogando com as figuras de gesso do escultor americano George Segal (a Bienal de São Paulo de 1967, onde a *Pop Art* foi destaque, foi marcante para mim). A primeira versão de *Homenagem a George Segal* eu publiquei na revista *Poesia em greve*, editada por Júlio Plaza, Augusto de Campos, Régis Bonvicino e vários outros artistas e poetas, e onde participei também como editora. Em 1985 fiz a versão dessa performance em vídeo, em parceria com o poeta e videomaker Walter Silveira, para o Festival do Minuto.

Desde o início de minha trajetória, optei por trabalhar com a minha “própria imagem” – eu em ação, como “personagem”, realizando fotos e *videoperformances*, e criando sequências narrativas, sem necessariamente usar palavras.

Vale também dizer que a *Pop Art*, a arte conceitual que se expandia naquele período, a contracultura e todo o ambiente que vivi nos anos 70, que é quando eu começo a trabalhar mais seriamente, foram muito importantes para mim, ao lado da experiência da poesia concreta.

Em 1990 fiz uma nova versão de *Homenagem a George Segal* em Milão, onde vivi durante dois anos e onde realizei a minha primeira exposição individual, na galeria Mercato Del Sale. Infelizmente havia perdido os negativos originais desse trabalho.

Poema, meu segundo trabalho em *fotoperformance*, levou dois anos para ser concebido e tem um processo curioso. É uma sequência de imagens de minha língua percorrendo várias partes de uma máquina de escrever. Eu costumava ficar olhando para o papel em branco, a página em branco, talvez, naquele momento, influenciada pelas ideias e poesia de Mallarmé, e pensava em escrever um poema que refletisse sobre o processo de criação através da linguagem, a partir do duplo sentido que temos em português para a palavra “língua” – como órgão e como linguagem. Um poema metalinguístico, onde a *língua* tivesse também uma função fática, de fecundação da linguagem, representada pelas teclas da máquina de escrever e sua potencialidade – enfim, um poema que “falasse” da geração do poema.

Fiquei durante muito tempo tentando escrever esse poema, e *traduzir* tudo isso através de palavras... E, curiosamente, o processo foi “subvertido” por uma espécie de *insight*... Certa noite de 1979 eu estava já deitada, entre o sono e a vigília, quando me vieram à mente, em forma de imagens, de *flashes* fotográficos, as “cenas” de *Poema*. No dia seguinte, pedi ajuda a minha irmã, Fabiana, que hoje também é artista, para registrar a *performance*. A imagem da língua é recorrente no meu trabalho. Ela aparece em vários contextos diferentes. Em 1998 fui convidada por Paulo Herkenhoff para participar da 24ª Bienal de São Paulo, a “Bienal da Antropofagia”, homenageando o poeta Oswald de Andrade e dialogando com o seu manifesto Antropófago, ao lado de Arnaldo Antunes e o Walter Silveira. O trabalho *No país da língua grande, daí carne a quem quer carne* fez parte da mostra, juntamente com vídeos e instalação sonora criada por nós especialmente para a ocasião.



Fig. 1. Lenora de
Barros. *Poema*,
1979/1990. Foto:
Fabiana de Barros

Em 1980, publiquei pela Editora Klaxon, um livro que se chama *Onde se vê*. Ele mostra o que estava acontecendo comigo para além do trabalho com fotografia e fotoperformance. *RI-CHORA*, por exemplo, lá publicado, é um poema que na tradição concretista, trabalha a palavra na fronteira visual/verbal:

ri	chora
ah	ah
ah	ah
ah ah ah aaaaah	ah ah ah aaaaah
aaaaaaaaaaaaah	aaaaaaaaaaaaah
iiiiiiiiiiiiih	iiiiiiiiiiiiih
aaaah	aaaah
oh	oh
oh oh oh	oh oh oh
an	an
hei	hei
ah ah ah	ah ah ah
a	a
aaaaaaa	aaaaaaa
a	a
h	h

A ideia de *RI-CHORA* é que o mesmo som que emitimos para rir, pode ser semelhante ao som que emitimos ao chorar. O que muda, no caso, é a entoação, o som emitido a partir do sentimento em questão – tristeza x alegria.

Na exposição *Poesia é coisa de nada* que realizei em Milão, em 1990, introduzo um novo suporte no meu trabalho, a bolinha de pingue-pongue, a série que chamei de *Ping-poems*.

Desde então, a bolinha passou a “frequentar” meu trabalho assumindo significados diferentes em distintos contextos.

No trabalho original, que leva o mesmo nome da exposição, coloquei sobre uma almofada de veludo, uma bolinha impressa com a frase *Poesia é coisa de nada*, criando uma peça com aspecto “nobre”, solene, tal qual as almofadas que pajens de contos de fada carregam coroas ou sapatinhos de cristal... O que procurei, ao realizar o trabalho, foi criar uma espécie de *trompe-l'oeil*. Temos, mentalmente, a noção de peso de uma bolinha de pingue-pongue, mas em *Poesia é coisa de nada*, a bolinha, com esse texto impresso sobre ela através de serigrafia tampográfica, aparece como um elemento pesado, afundado na almofada. Nessa exposição, eu optei pela temática do *nada*, da negatividade, do *não dizer dizendo*.

O primeiro trabalho que realizei para essa mostra, porém, foi *Eu não disse nada* – uma *fotoperformance* registrada com câmera Polaroid, inspirada em imagens de minha infância. Lembrei, naquele momento, de uma espécie de história em quadrinhos impressa na contracapa de meu caderninho da escola, no primário. Era uma historinha sobre um aluno que fazia a lição errada e ia para um canto da sala, de castigo, com um chapéu de burro. Eu lembro que ficava impressionada com a situação e com muita pena do solitário menininho.

Esse trabalho nasce, então, a partir dessa lembrança infantil. O resultado é uma sequência de quatro imagens, onde apareço com um saco plástico na cabeça, e onde se lê a frase “eu não disse nada”. Em 2005 eu acabei fazendo um vídeo a partir do mesmo tema.

Em 1994 fui convidada pelo *Jornal da Tarde* para desenvolver uma coluna semanal, publicada aos sábados, durante dois anos, e que chamei de “...umas”. Foi uma experiência importante e decisiva na minha trajetória. Eu tinha toda a liberdade para experimentar ideias, e autonomia para realizar o que eu quisesse. Ora eu fazia poemas visuais, ora *performances* fotográficas, textos, colagens etc. Muitos dos meus trabalhos posteriores nasceram em “...umas”: *Contramão*, *Fogo no olho*, *Xôdor*, entre outros.

No mesmo ano, 1994, realizei a minha primeira instalação sonora, *Ácida cidade*, dentro da mostra *Arte cidade – a cidade e seus fluxos*. Um mecanismo tubular foi construído, abrigando 10 mil bolinhas de pingue-pongue, com a frase “a cidade oxida”, impressa em tampografia. A cada um minuto, “pingava” uma bolinha dessa tubulação de PVC transparente, e simultaneamente se ouvia o som de minha voz emitindo a frase “a cidade oxida”, numa performance vocal rouca e gutural. Um dos aspectos dessa instalação era mimetizar oralmente, o barulho de gota de água escorrendo na pia, e pouco a pouco minando e oxidando os lugares por onde passa.

Esta foi a primeira vez que eu gravei em um estúdio, pois antes só fazia a leituras performáticas ao vivo. E foi também a minha primeira parceria com o músico e compositor Cid Campos, com quem trabalho até hoje. A instalação ficava no edifício Guanabara, no largo do Anhangabaú, centro de São Paulo, onde construí um ambiente muito branco, asséptico, que contrastava com certas áreas mais deterioradas, que se podiam ver das janelas e no teto.

Em 2000 retomei o tema da bolinha de pingue-pongue, os meus *Ping-poems*. A convite da curadora Angélica de Moraes, desenvolvi um trabalho, no Sesc Pompeia, para a exposição do prêmio *Multicultural Estadão*, promovido anualmente pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. A cada ano, era feita uma exposição com artistas convidados, que escolhiam um candidato ao prêmio e desenvolviam um projeto em sintonia com a atividade profissional desse concorrente. Escolhi, naquele ano, o tradutor, escritor e ensaísta Boris Schnaiderman, e decidi, para homenageá-lo, criar um diálogo com a vanguarda russa, que Boris, ao lado dos irmãos Campos, Haroldo e Augusto, divulgou através de traduções e ensaios: Maiakóvski, Rodchenko, Malevich – cada peça apresentada em *Pingue-poema para Boris* possui citações de obras desses artistas. Nesse trabalho, consegui desenvolver e fazer conviver, várias linguagens em uma instalação maior. Eu modifiquei uma mesa de pingue-pongue, que chamei de *Mesa de pingue-poema*, e inseri a minha imagem, jogando, numa fotografia tirada em vista superior – o que gera uma deformação curiosa na imagem. Criei também cartazes lambe-lambe, com papel jornal, a partir da capa do primeiro livro publicado por Maiakóvski, e traduzido por *Disto* em português. Para a instalação sonora convidei a poeta e crítica literária Noemi Jaffe, que fala a língua russa. No estúdio de Cid Campos gravamos uma peça sonora em português e russo, que se ouvia, dentro do trabalho, através de um *headphone*, que emitia o som a partir de dois canais diferentes, um para cada ouvido do ouvinte – um canal para o texto em português e o outro para o texto em russo. Selecionei, para construção do texto, palavras, na maioria proparoxítonas, e que, de algum modo, eram inteligíveis nas duas línguas: “poética”, “hipotética”, “caótica” entre outras. A leitura se valia de repetições (*poética...ca...ca...ca...caótica...ca...ca...*), e a ideia central da peça

sonora era *mimetizar* o som de uma partida de pingue-pongue. Era uma partida de *pingue-poema* entre português e russo... O áudio era dividido entre as duas saídas do fone de ouvido. No final do áudio há uma inversão do texto em português – o texto é invertido, editado de trás para diante, através de tratamento sonoro, simulando a *prosódia* da língua russa.

Em 2001, na exposição *O que que há de novo, de novo pussyquete?*, realizada na galeria Millan, também trabalhei a partir do jogo de pingue-pongue. A cada peça construída, correspondia um texto poético oralizado por mim, e que se poderia ouvir através de *headphones*. Um exemplo disso é o trabalho *Não está à vista*, composto por quatro caixas plásticas empilhadas, com 800 bolinhas brancas cada, fechadas com cadeado. Em cada uma das caixas, inseri, no meio das bolinhas brancas, uma bolinha com uma palavra impressa e que, juntas, formavam a frase que dava título ao trabalho: “Não”, “está”, “à”, “vista”. Na primeira caixa estava a palavra “não”, na segunda “está”, na terceira “à” e na quarta “vista” – e que na verdade não eram possíveis de serem vistas, pois estavam “escondidas” no meio das 800 bolinhas brancas. O som, a trilha sonora desse trabalho, expressava a dubiedade da frase, que pode ser entendida como uma afirmativa: *Não, está à vista!* Ou uma frase negativa: *Não está à vista*. Tinha um outro trabalho que se chamava *Me pese, me leve?*, que também era uma caixa dupla, com 800 bolinhas dentro cada uma. Uma das caixas era super pesada (60kg), porque fiz um sistema de injeção de água em cada bolinha, e correspondia à caixa “me leve”. A outra caixa, mais leve, levava o texto “me pese”. Nessa obra, conceitualmente, as bolinhas que deviam ser leves (“me leve”) eram pesadas e vice-versa. Trabalhei, na “tradução” oral desse trabalho com uma voz grave para “me leve” e uma voz aguda para a frase “me pese”, tentando expressar através do som, o conteúdo semântico de cada uma dessas caixas. E assim por diante, com os outros trabalhos dessa exposição.



Fig. 2. Lenora de Barros.
Mesa de ping-poem, 2001.
Foto: Fernando Laszlo

Ainda da série *Ping-poems*, realizei a instalação sonora *Deve haver nada a ver*, que apresentei no MAM do Rio de Janeiro em 2002, I Mostra RioArte, e que pretendia dar continuidade, em nível mais amplo, à reflexão que vinha desenvolvendo desde minha exposição *O que que há de novo, de novo, pussy-quete?*. De certo modo ela é um pouco um resumo, uma versão compacta e essencial de questões que eu me colocava naquele momento. A necessidade de espacialização da palavra, a transposição de uma estrutura verbal para uma estrutura visual, por exemplo. Na instalação, eram 25 placas de acrílico e a cada placa, transparente e suspensa, correspondia a uma frase diferente extraída da frase inteira “deve haver nada a ver”, tal como “deve haver nada” “nada a ver / a ver nada” etc., impressa em bolinhas de pingue-pongue. É como se fossem “diversos versos”, compondo um “poema móvel”. Essa estrutura visual é complementada pela oralização do texto que você ouvia através de *headphones* sem fio. A leitura feita por mim e tratada em estúdio pelo músico Cid Campos, procurava reproduzir, no aspecto sonoro, os vários planos de leitura – ou seja, cada texto é lido de forma diferente e em alturas diferentes de acordo com o seu sentido (tal qual as placas e bolinhas suspensas...). Procurei trabalhar com transparências, suspensão, bolinhas soltas, sonoridades diferenciadas, tudo muito sutil de modo a criar uma atmosfera quase invisível/inaudível, no limite da leitura e da apreensão.

Fig. 3. Lenora de Barros.
Procu-ro-me, 2001



Em 2001 nasceu a ideia do trabalho *Procuro-me*. Eu havia feito uma série de fotos em 1994, para a minha coluna "...umas". As imagens foram realizadas num programa de computador comum nos shoppings da cidade, em que era possível escolher um corte de cabelo ou penteado e tirar uma foto com o determinado corte. Era uma programa de fotomontagem, tipo *Photoshop*. Eu achava um absurdo pegar um mostruário e escolher um tipo de penteado e montar numa fotografia. No mínimo era engraçado e completamente insólito. Fiz umas 40 imagens e quando ocorreu o atentado às *Twin Towers*, em 2001, ao ver o presidente Bush na TV, expondo um cartaz de procurado com a foto de Bin Laden e também no site do FBI, acabei tendo a ideia de realizar um cartaz com 4 dessas imagens que havia feito no shopping em 94, usando a expressão "procuro-me", já que o momento, de algum modo, remetia ao sentimento de "perda x procura". Publiquei uma primeira versão do trabalho me no caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, que na época tinha um espaço para criação na contracapa. Depois, o trabalho acabou evoluindo e fiz uma exposição no Rio, no Centro Cultural Sérgio Porto, e na mesma ocasião inaugurei aqui em São Paulo, no Centro Universitário Maria Antônia, 4 cartazes, com 16 imagens plotados em lona e que ficaram expostos na área externa do Maria Antonia. Essas plotagens foram pichadas, riscadas e algumas imagens roubadas. Um dia eu acordei com um telefonema do Fábio Cypriano, crítico da *Folha de S. Paulo*, perguntando se eu estava sabendo do que tinha acontecido e o que eu achava de tudo aquilo. Eu não estava ciente do ocorrido. Ele me contou que tinha falado com Lorenzo Mammì, que na época era o diretor do centro, e que o trabalho havia sofrido um ataque de pichadores.

Num primeiro momento, realmente houve um impacto. Achei aquilo um gesto agressivo, violento e cheguei a pensar em retirar o que havia restado do trabalho o jogar fora. Como eu tinha de viajar naquele período, pedi para o Lorenzo esperar que eu voltasse, pois queria pensar direito no que iria fazer. Nesse período, foram enviadas ao CEUMA várias cartas de um grupo chamado Art-Attack, que assumia as pichações. Quando voltei, tomei a decisão de que o trabalho deveria ser resgatado e, afinal, o trabalho era meu e deveria "voltar" para mim de alguma forma. Enquanto eu estava pensando na nova versão, a obra foi atacada mais uma vez; recortaram e levaram três imagens e a *Folha de S. Paulo* deu uma notinha sobre o ocorrido. O grupo Art-Attack, então, me mandou uma carta, dizendo que dessa vez, não tinham sido os autores da ação. Rapidamente agi e iniciei uma primeira etapa do resgate, e que foi transformar PROCURO-ME em PROCURA-SE. O resultado da operação resgate resultou um vídeo (PROCURO-ME – PROCURA-SE), e posteriormente uma nova exposição, *Retalhação*, no próprio Centro Universitário Maria Antônia, em fevereiro de 2008.

Em 2005 participei da 5ª Bienal do Mercosul com a série de quatro vídeos *Não quero nem ver*, que foi, em parte, apresentada no Paço das Artes no primeiro semestre do mesmo ano. O tema geral do trabalho girava em torno do ato de ver/não ver, da relação do olhar diante de um mundo saturado de imagens. Essa instalação também incluía uma *performance* vocal, *Escrever por dentro*, em parceria com o músico e compositor Hilton Raw, em que trabalho com palavras que incluem em seu "corpo" ou formação, a palavra "ver", tais como: **absolver**, **absorver**, **adversário**, **averiguar**, **aversão**, **controverso**, con-

verter, dissolver, diversão, escrever, mover, reverberar, revólver, subverter entre outras.

A última exposição individual que eu fiz foi *Temporalia*, realizada em junho de 2009, na galeria Millan, em São Paulo. Eu não fazia uma exposição individual desde 2002. Essa mostra foi uma tentativa de trazer algumas reflexões sobre o tempo. Tinha, por exemplo, uma cápsula sonora que chamei de *Quanto tempo o tempo tem*, construída em vidro transparente. A pessoa entrava nela e ficava “isolada” dentro e fora da exposição ao mesmo tempo. Dentro da cápsula se ouvia uma gravação sonora, feita em canais separados, sendo emitida de baixo e de cima da estrutura. O som subia e descia, percorria a cápsula. A trilha sonora foi construída a partir daquela brincadeira infantil “O tempo perguntou para o tempo, quanto tempo o tempo tem. O tempo respondeu para o tempo que não tinha tempo para falar do tempo”. Esse texto foi retrabalhado por mim, e convidei a minha mãe, que hoje tem 89 anos, a participar da gravação. Ela fazia essa brincadeira na minha infância. Com Cid Campos dei um tratamento sonoro à minha voz, com um filtro que transformou a minha voz e leitura numa voz infantil. O resultado me agradou, pois eu não estou imitando uma criança, mas sim transformando a minha voz atual, em minha voz de criança. Fazia parte ainda da exposição, a obra *Linguagem*, constituída de fotos da minha própria língua ao longo do tempo, fotografada em várias épocas. *Devolução*, um trabalho múltiplo, que se refere à situação de tempo contínuo. O trabalho é composto por três pequenas caixas de madeira e uma bolinha de pingue-pongue dentro de uma delas. Em cada uma das caixas está escrita a frase “devolver para Lenora na caixa ao lado”, sugerindo ao espectador uma ação contínua e infinita. Para a exposição, ainda, selecionei palavras que poderiam se transformar em *imagens*, marcadas pelo sentido de tempo: “temporã”, “perene”, “retardo” etc., e estampadas em serigrafia. Na fotomontagem *Em quatro tempos 1920, 1969, 1994, 2008?*, a primeira data, 1920, refere-se ao ano em que foi tirada por Man Ray a fotografia *Élevage de poussière*, do trabalho *O grande vidro*, de Duchamp, no seu ateliê em NYC. A segunda data, 1969, refere-se à fotografia da pegada da bota de Neil Armstrong na Lua. Em 1994, essas duas imagens combinadas foram publicadas na minha coluna “...umas”, no *Jornal da Tarde*. Achei que na exposição essa fotomontagem faria bastante sentido, pois remete a várias *camadas de tempo*.

Ainda para *Temporalia* criei o vídeo chamado *Tempinhos*, realizado a partir de manipulação de ponteiros de relógio, onde crio *tempos im-possíveis*, imaginários, e as obras *Já já*, *Ora era*, *Previsão do tempo*, onde me refiro ao passado/presente/futuro. Fazia ainda parte da exposição, uma tapeçaria, onde um texto bordado descreve o seu próprio processo e o seu tempo de confecção. Por fim, *Tempinhos 2*, onde trabalho com ponteiros de relógio – um trabalho em progresso, ainda não finalizado.

Lenora em obras³

Elaine Caramella⁴

3 Comentário sobre o trabalho de Lenora de Barros o para o *Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia III*, realizado em 09 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

4 Elaine Caramella é Doutora Livre Docente em Linguagem e Valor Artístico; professora do Departamento de Arte da PUC-SP e coordenadora dos de Graduação e Pós-Graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria.

O título de meus apontamentos sobre a imagem na obra Lenora de Barros, carrega seu próprio nome, *Lenora em obras*. Além disso, apesar de acompanhar há alguns anos a obra de Lenora, muitas vezes juntas, assistindo e trocando ideias durante o processo de criação e execução, parar e organizar a reflexão sobre uma produção de muitos e muitos anos, é sempre uma tarefa difícil. Tentei, desde o momento que aceitei essa lição de casa, me policiar, na busca de um distanciamento crítico, algo difícil, quando se trata de uma artista que tanto admiramos.

À diferença de outros artistas, Lenora aqui comparece como artista multimídia e, por conseguinte, não se trata apenas da fotografia em sua obra, mas da imagem multi e transmidiática. E, ao afirmar imagem transmidiática estou contrapondo à imagem multimídia, o que exige uma explicitação conceitual, visto que essas palavras possuem peso conceitual específico.

A palavra imagem apesar de ser objeto de diferentes polêmicas, em diferentes vertentes teóricas, é aqui entendida como representação e, simultaneamente, significado de qualquer representação, visto que toda e qualquer representação propõe também uma concepção e um conceito de imagem. Mas, como interessa-nos perceber a concepção de imagem na obra de Lenora, é necessário também explicitar a diferença entre concepção e conceito. A concepção difere-se do conceito, pois ela se caracteriza por apresentar traços de caráter diagramático e eminentemente experimental, isto é, toda concepção é um conceito que não temos certeza alguma. Isso nos permite dizer, por exemplo, que toda obra, série ou conjunto de obras concebem uma ideia/imagem de uma concepção artística, uma protoestética, ou um modo de pensar e elaborar a própria ideia de obra e/ou imagem. Em outras palavras, qualquer produção cultural, obra de arte ou movimento artístico-cultural são também um protoprojeto conceitual. E, nesse sentido, ler é inteligir os sentidos construídos e, ao mesmo tempo, decifrar as concepções teórico-estéticas que aquela determinada obra, ou movimento artístico propõe e constrói.

Dessa forma, impor um conceito ou uma teoria a uma obra, na ação de leitura, seria também perder a própria obra, ou as concepções por ela engendradas, restando assim ao leitor, apenas a desagradável tarefa de explicá-las. Isto é, mostrar aquilo que está fora da obra, as causas externas à obra e comprovar as teorias utilizadas de maneira aplicada. Inteligir pressupõe, portanto, ir às vísceras da obra a fim de explicitar os procedimentos construtivos e seus significados e, conseqüentemente, o impacto que as novas ideias provocam em conceitos já sedimentados. Nesse sentido, é necessário afirmar que a rede conceitual que informa a própria leitura tem somente o caráter de aproximação hipotética, de modo a permitir a descoberta de concepções teórico-artísticas que poderão aumentar a complexidade da rede conceitual.

Assim, é interessante observar que as coisas só produzem sentido quando aproximamos o que se conhece com o que não se conhece. Dessa aproximação é possível produzir uma imagem mental, um significado ou informação, portanto. Nessa medida, a imagem pode ser sonora, visual, tátil, olfativa, gustativa, pois nada chega à nossa mente, sem antes passar pelos órgãos sensoriais.

É esse dado sensorial que, aproximado com aquilo que já está sedimentado na cognição, produz sentido e, ao mesmo tempo, dá caráter material à imagem⁵. Na obra de Lenora, a imagem é um procedimento construtivo-cognitivo de teias “sensoriais sensacionais” em permanente movimento, visto que elabora os meios como relações entremeios diferentes. Por isso, *trans* e não *multi*, pois *multi* apaga o diálogo e conexão entre os meios e códigos e, em especial, a ação de mediação, produzida pela artista.

Dessa forma, ao olharmos para cada obra, ou conjunto de obras, percebemos que elas têm sempre um caráter de instalação e de performance, simultaneamente. Além disso, as obras ou série de obras apresentam-se também como camadas de sentidos sobrepostos, pois ora parecem instalações performáticas de meios, ora uma experimentação conceitual que se constrói nos entremeios de linguagens. Isso acontece porque a artista ao mesmo tempo em que opera a mediação conceitual no diálogo entre os meios, produz em suas brechas, um canto paralelo pela ação performática de linguagens, em que o conceito de partida é tecido na conexão da performance e da instalação. Nesse entrelaçar, a relação arte-vida se revela.

À semelhança de vários artistas, Lenora também busca a sutil relação arte-vida, mas essa busca não é temática e sim de linguagem, o que a difere, portanto. Muitos são os artistas que apresentam a obra como apropriação de recortes de elementos autobiográficos e biográficos da vida cotidiana, relidos na ação performática do corpo, como anamneses da vida que se transformam em material a ser elaborado em diferentes suportes mecânicos ou eletrônicos, como registro de performances. Lenora, no entanto, coloca em tensão fragmentos de suas anamneses biográficas e autobiográficas. Nessa tensão, o que ganha corpo é sua experiência de vida-linguagem, ou *fakturas* de vida-linguagem. Por isso a noção de biografema parece-nos, hipoteticamente, adequada também para a reflexão da artista.

Mas, um outro parêntese conceitual é necessário. Em termos gerais, a autobiografia é a leitura e a interpretação que um determinado sujeito faz, num determinado momento de sua vida, quando decide passar a vida a limpo e ler o passado, a partir da experiência do presente. Nesse ler cria outras contextualizações de tempo e espaço como justificativa dos acontecimentos passados, a fim de explicar este ou aquele destino dado à vida; por sua vez, a biografia seleciona para homenagear as grandes ações emblemáticas de grandes homens, ou então, para denunciar as injustiças sofridas por grupos sociais e, nesse caso, aproxima-se ou mescla-se à ideia de documentário. Como dissemos, muitos artistas deram às suas obras o caráter de *bios* ao apropriarem-se de problemáticas sociais que as transformaram em materiais de suas obras. Isso é perceptível na produção artística após maio de 1968, quando a arte assume a responsabilidade da denúncia social, por exemplo.

Diferente é, no entanto, a questão do biografema formulado por Roland Barthes⁶ que possui, ao contrário, uma concepção diversa, pois é avessa a qualquer ideia de biografia-destino. Em *Roland Barthes por R. Barthes*, ele se revela como um corpo-texto que fica entre o *ver-não-ver* ou seja, um corpo que se percebe nas intermitências da linguagem. Ou ainda, “na encenação de um desaparecimento-aparecimento”. Em *Sade, Fourier, Loiola*, Barthes traz à cena da linguagem o imprevisto: autores completamente desgastados

5 PEIRCE, C.S. *Collected Papers of Charles S. Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, 8 volumes.

6 BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

pelas instituições a que pertenciam, tornaram-se novos na leitura escritural de seus biografemas.

Por isso não podemos confundir biografema com biografia ou autobiografia, nem tampouco defini-lo como estilo de um determinado autor, marcado pelas figuras de linguagem, isto é, topos lógico-discursivos que se colocam em realce, em processos de insistência. O estilo assim entendido é parte integrante do enunciado, apresentando-se como um sobretudo, ou um ornamento, e repousa numa concepção de linguagem como expressão de algo que está fora da obra.

Assim, ao contrário da biografia em que o texto passado é uma homenagem a uma pessoa morta – morta enquanto pessoa que é morta na linguagem desgastada –, o biografema traz à luz, pela leitura, um corpo vivificado pela e na linguagem. Um corpo como uma dobra do sujeito que se inscreve no tecido textual e “se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”⁷. O biografema é, nesse sentido, necessariamente uma questão de leitura, de seleção e de valorização daqueles resíduos sígnicos que tomam volume na própria leitura. Frações de um corpo que retornam não pela subjetividade de um estilo, nem de um sujeito como ilusão, mas de um sujeito escritural que entende a linguagem como representação⁸.

Em Lenora, o que ganha em volume na leitura não é um corpo uno, baseado no princípio de identidade de caráter naturalista, ou marcas de estilo, mas frações de texturas de um corpo que se aproximam por semelhança, pois regidas pela própria analogia. Fractais de um corpo que constrói não uma relação temporal de antes e depois, mas uma temporalidade em que *frame* imagético possui vida própria, como se fosse um fractal que cria uma rede-renda analógica, numa concepção espacial da linguagem.

E, apesar da sequencialidade dos *frames*, nas obras citadas o tempo não é pensado como medida fixa e cronológica, dentro dos limites de uma sucessão linear de quadros-imagens de acontecimentos, mas como algo que se rarefaz, desloca-se e metamorfoseia na interrelação com o espaço-linguagem, em volume, permitidos pelo primeiro plano da imagem visual. Por sua vez, o volume da linguagem preenche a ausência do corpo total.

Um volume que se constrói pelos resíduos de linguagem velados no texto e revelados no exercício migratório da leitura, tendo a própria linguagem como escuta. Linguagem que escuta traços de frações de vida-representação num processo seletivo e comparativo que parte da globalidade lógico-simbólica da representação e atravessa a totalidade sensível da singularidade icônica.

No entanto, se quisermos localizar o biografema como ação de leitura e de crítica dentro dos estudos artísticos, corremos um risco. Poder-se-ia dizer que essa é uma intervenção que fica à margem da própria crítica, pois situa-se entre o desejo de uma prática escritural e a metalinguagem, não se resolvendo numa ou noutra. Assim, ao olhar para a obra de Lenora de Barros como um todo, esbarrei em alguns biografemas de corpo-linguagem-imagem que denominei de: **visa-gens de foto graphos e copulação como língua-gem**.

Optei por partir, neste momento, de *em forma de família* porque, à primeira vista, a obra tem um aparente caráter autobiográfico que quando observamos atentamente, percebemos que são **visa-gens de foto graphos** de do-

7 BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Cultrix, 1977.

8 CAMELLA, Elaine. “Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas”. In: Biografia: sintomada cultura. Organização de Fani Hisgail. São Paulo: Hacker Editores e CESP PUC, 1997.

bras substantivas, justapostas. Mas, devemos lembrar que a palavra **graphos**, etimologicamente, é de origem grega e se caracteriza por ser um substantivo que está sempre junto a outro substantivo e no processo de justaposição assume diferentes sentidos, dependendo da palavra com a qual se junta.

Fig. 1. Lenora de Barros. *em forma de família*, 2006. Foto: Marcos Ribeiro



em forma de família é pois, uma obra que traz a cápsula do **visus** como **gem** sígnico, em que **visus** assume tão somente o caráter de máscara. Assim é que uma dobra/máscara cobre os olhos da foto de Geraldo de Barros, quando jovem; ao lado, uma dobra/máscara cobre a boca da foto de Electra de Barros, também jovem. As duas sobreposições possuem um enquadramento bastante claro, molduradas por uma margem branca. Por sua vez, as fotos de Geraldo e de Electra assumem o caráter de suporte que, de resto, é o corpo do álbum ou porta-retrato.

É curioso, no entanto, perceber como a artista rarefaz a ideia de retrato de pai e mãe. Como dissemos, sobre os olhos de Geraldo de Barros, sobre põe-se uma foto, em primeiríssimo plano, de olhos; sobre a boca de Electra sobrepõe-se, também em primeiríssimo plano a foto da boca da artista. Esses primeiros planos, ao mesmo tempo em que cobrem os olhos de Geraldo de Barros e a boca de Electra de Barros, evidenciam a herança do **gem** de linguagem de Lenora e constroem um duplo, pois, ao mesmo tempo em que cobrem os olhos e calam boca e voz, revelam **o olhar, o som e a palavra** de Lenora como signo e não algo factual. Isso se torna perceptível porque, como sabemos, o primeiro plano retira os traços de individualidade temporal da coisa retratada e dá um caráter universal, pela espacialidade produzida. O primeiro plano é sempre uma ação de intervenção e de representação e foge completamente às ilusões naturalísticas. Por isso dizemos que esses olhos e boca são tão somente representações de Lenora e que possuem a qualidade de resíduos de um corpo-linguagem – **o olhar, a voz, a palavra** – sobrepostos, como se fossem dobra/máscara, no sentido já dado por Deleuze, de interpretação e de memória da vida-linguagem e que migram para um outro corpo-linguagem. É o caso de *Poema* e *Há mulheres* em que os resíduos migram na forma de prolongamento, ou da vida como representação.

Nesse sentido, o modo como a artista apropria-se da imagem do pai e da mãe exige-me, como leitora, voltar à própria ideia e palavra **retrato** que, etimologicamente é de origem latina e significa **ritrare**, isto é, **tirar**: do pai, o olhar como resíduo do **gem** que migra aos seus olhos; da mãe, a força do som da voz e a palavra que também migram com um resíduo de língua-gem.

Além disso, esse objeto porta-retrato, quando fechado, indicia algo escrito, devido à mancha gráfica. No caso, o poema *em forma de família*, palavras/letras correm sem interrupção ou descontinuidade. E aí, ocorre o inusitado e que, mais uma vez, reforça nossa interpretação, pois tudo se transforma em mediação. Como a fonte é muito pequena, para o poema ser lido, é necessário a mediação de lentes. Na mediação das lentes, desenha-se aos olhos do leitor não uma mancha gráfica, mas uma imagem de família, não necessariamente biológica, mas a de linguagem, porque o poema é também uma família de palavras que começa com a frase *família é...*, em itálico, seguida de tantas outras palavras bissílabas iniciadas com **f**, sempre em relação semântica com a ideia de família. Essa frase, no entanto, estabelece tensões, pois se de um lado o verbo **ser** liga e estabelece relações de identidade lógica e arbitrária, de outro, a artista, ao iniciar com a expressão *família é...* e a última palavra ser *...forma*, também em itálico, produzem relações que quebram com a aparente identidade e evidenciam que tudo é construção, como pode ser observado pela reprodução abaixo do poema.

*família é... fato foto feição flerte flecha fome foda fenda ferro fértil
fruto feto filhas feixe febre fezes festa fera fada fase férias farpa falha
fala frase farra fogos fuga fresta falo figa filme fêmea flora fabro fardo
fuga força filtro fonte fluxo fiapo fungo fobia falta fração face fecho
fóssil foto ficção...forma*

Devemos pontuar também que todas as palavras estão em caixa baixa, e pelo fato de começarem com “f”, fazem com que a repetição do som “f” se transforme em biografema que migra e atravessa, **per formando** diferentes obras. Isto é, o “f” é um som labiodental que adquire materialidade visual em outras obras, como por exemplo, *Poema*. Ao mesmo tempo, o caráter significante desses ruídos semânticos de cada palavra ou traço familiar de “f” saturam-se como resíduos ou frações e assumem tão somente o caráter de traço/forma/graphos do **gem** de familiar de linguagem, como procedimento construtivo. Um **gem** familiar de linguagem que não só traz a memória da filiação poético artística da obra, visto que o poema mantém um diálogo residual com o poema de Augusto de Campos *cidade city citè*, como também recria e faz migrar o som “f”, surdo e labiodental, transformando-o em imagem visual linguodental em *Linguagem*.



Fig. 5. Lenora de Barros.
Linguagem, 2008.
Foto: Ivana Volaro

Nesse processo migratório, se em *Poema* a sequência de fotografias constrói uma copulação da língua com os dentes da máquina de escrever, com imagens em primeiro plano; em *Linguagem*, a língua também em primeiríssimo plano espacializa-se e perde o caráter factual, ao mesmo tempo em que é evidenciada pela e na ação do tempo. Essa insistência do primeiro plano assume relevo de informação **graphos** imagética, pois é ele que estabelece as conexões entremeios, ligando as brechas das leituras e interpretações que a artista realiza no tempo.

Especificamente em *Linguagem*, obra que faz parte da exposição *Temporália*, de 2008, na Galeria Milan, parece que todas as frações significantes de linguagem assumem o caráter de **graphos** e explodem, em diversas peças/obras que compõem a própria exposição, com a qualidade de síntese de um longo processo.

Fig. 6. Lenora de Barros.
Quanto tempo o tempo tem,
2008. Foto: Ivana Volaro



Assim é que, no espaço central da galeria, a cápsula em vidro transparente – instalação sonora que tem como título *Quanto tempo o tempo tem* – concentra partículas de tempos sonoros reconstruídos, pois dentro dessa cápsula, ouvimos em alta definição sonora, o poema sobre o tempo, memória de brincadeira infantil. E à semelhança de *em forma de família*, a voz de Lenora hoje, a simulação de uma voz infantil e a voz de Electra sobrepõem-se numa palavra canto, cujo texto, por ela também recriado, reproduzimos abaixo:

*O tempo perguntou pro tempo quanto tempo o tempo tem.
O tempo respondeu ao tempo que estava sem tempo para falar de seu tempo,
e que ao mesmo tempo não queria saber quanto tempo o seu tempo tem.
O tempo tentou ganhar tempo perguntando ao tempo, o quanto de tempo o tempo
ganhou pra não responder ao tempo, antes do tempo, quanto tempo o tempo tem.*

A esse canto, paralelamente, intercalam-se palavras associadas à ideia de tempo e que pontuam espacialmente essa performance sonora.

Daí afirmarmos que nessa exposição de 2008, na Galeria Milan, parece que todas as frações significantes de linguagem, biografemas, fundem-se e explodem num processo de síntese metalinguística que a artista faz da própria obra e do contexto artístico em geral.

Ainda que a exposição mereça um tratamento singular que não cabe no espaço-tempo deste texto, apontamos algumas relações com o objetivo de costurar um raciocínio e, ao mesmo tempo poder evidenciar como a obra de Lenora de Barros é marcada por resíduos de representação e não por elementos autobiográficos factuais. Mas, sobretudo, fazer ver como o biografema **foto graphos** possui caráter de procedimentos construtivo e, ao mesmo, tempo, diferença.

LONGÍNQUO	PROVISÓRIO	TEMPORALIZAR
RETARDAR	ESPERA	TEMPORANEIDADE
ANTECIPAR	TEMPORAL	TEMPORÂNEO
PERENE	TEMPOSTÁBIL	TEMPORÁRIO
ATRASSO	AVANÇO	TEMPORIZAR
PREVISÍVEL	ESPERA	ULTRAPASSADO
ENTRETEMPO	DEMORADO	
ANTERIOR	PROVISÓRIO	
PERECÍVEL	TEMPORAL	
DURAÇÃO	TEMPOLÁBIL	

Enfim, é também importante pontuar que o biografema **foto graphos** desenha a qualidade imagética da justaposição, sobreposição e copulação da materialidade como linguagem e atravessa ou melhor, **per forma** a obra de Lenora como um resíduo, ou fração do seu corpo-linguagem que rarefaz o caráter metonímico, pois não se trata da parte de um todo, mas um fractal que assume um caráter de espaço-corpo-linguagem cada vez mais complexo, no tempo. Ou, como diria Ylia Prigogine, tempo é espaço de criação e produção de novas estruturas.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- CARAMELLA, Elaine et alli (org). *Mídias multiplicação e convergências*. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2009.
- CARAMELLA, Elaine. "Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas". In: *Biografia: sintoma da cultura*. Organização de Fani Hisgail. São Paulo: Hacker Editores e CESP PUC, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PEIRCE, C.S. *Collected Papers of Charles S. Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, 8 volumes.
- PRIGOGINE, Ylia. *O nascimento do tempo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

Fotografia como arte – arte como fotografia IV¹Anna Bella Geiger²

É cada vez mais importante para artistas como eu que fique registrada a memória do que foi essa produção dos anos 1970, que ficou subterrânea por não ter tido onde ser mostrada. Se agora temos espaços que abrigam a arte contemporânea, nos anos 1970 havia uma incompreensão quanto às novas linguagens, ainda desconhecidas das próprias diretorias dos museus. Não apenas porque estivessem desatualizadas, mas porque ainda dominava um pensamento ligado à arte moderna e à ideia de que o espaço do museu era voltado apenas para esse tipo de exposição. Além disso passamos por grandes mudanças institucionais. Se nos anos 1960 eu e outros artistas ainda participávamos sistematicamente das Bienais de São Paulo por meio de concursos com júris – ainda não havia curadoria –, a partir de 1968 estas passam a ser boicotadas pelos próprios artistas. O efeito também foi sentido no circuito expositivo, já que muitas das exposições que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) recebia do exterior chegavam ao país por meio da Bienal de São Paulo e posteriormente, da correspondência entre esta e o MAM-RJ, e que com o boicote foi cortada. A posição do diretor do MAM-RJ, Marcelo Roberto, de não aceitar mais nada que viesse da Bienal de São Paulo, desde 1969 foi muito corajosa, em todos os sentidos.

Naquele momento o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP), era dirigido pelo Walter Zanini, e foi como uma luz no fim do túnel para artistas como eu. Ao mesmo tempo em que ele apoiava o boicote, começa a organizar o MAC USP, convidando não só artistas brasileiros, mas criando exposições com maior intercâmbio internacional. Com isso não ficamos tão isolados quanto ao que acontecia no mundo. Formulou-se exposições como a da *Prospectiva*, de 1974, e tantas outras. Não fosse isso, acredito que muitos de nós teriam quase desistido de trabalhar durante aquele período.

Foi então que comecei a levar alguns alunos dos meus cursos do MAM-RJ e do atelier que começavam a despontar como artistas para participarem das exposições do MAC USP. A minha ligação com o MAC USP trouxe retornos incríveis e, em 1974, o Zanini me convidaria para participar da *Video Art*, a primeira grande exposição de videoarte internacional, realizada em 1975 no Instituto de Arte Contemporânea da Filadélfia. Acho que na época eu nem sabia bem a dimensão disso. E se não estava mostrando meu trabalho recente nas Bienais, continuava a minha carreira, pelo menos através da videoarte, e numa mostra daquela importância.

Na verdade minha trajetória começa bem antes. Na década de 1950 fui estudar Sociologia da Arte com a historiadora alemã Hannah Levy Deinhardt que inaugurara naquela ocasião esse departamento na Universidade de Nova

1 Depoimento sobre fotografia para o Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia IV, realizado em 10 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

2 Artista multimídia. Leciona Arte e Filosofia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

York, NYU. Eu já a conhecia porque viveu alguns anos antes aqui no Rio de Janeiro. São esses acasos que acontecem na vida da gente e que sem eles a gente não sobreviveria.

De 1950 a 1964 o meu trabalho foi rigorosamente abstrato, situado dentro da tendência informal do abstracionismo.

Em 66 a minha obra começa a se transformar de maneira imprevisível sendo denominada por Mario Pedrosa de “visceral”. Eu a considero mais autoral que a anterior. Era como se eu viesse alertando a mim mesma de que, apesar de ser capaz de criar aquelas soluções estéticas, elas pareciam querer se esgotar. Afinal, foram quase 15 anos de imersão nas estéticas do abstracionismo. O que passa a me mobilizar são as soluções dentro da obra visceral, seja em desenho como numa investigação na gravura em metal quanto à fragmentação das partes e da matriz.

Em 1968 comecei a ensinar no MAM-RJ e a minha relação com a obra, o objeto de arte vai tomando um caráter desmaterializado, sem suporte definido, uma espécie de pesquisa de campo. Não sabia mais o que fazer dentro de uma sala de aula, dentro de um Museu de Arte Moderna ou de qualquer outro museu. Sentia-me vigiada. Claro que esse sentimento estava relacionado com o momento político. Alguns alunos vinham ao curso, denominado “Integração cultural” esperando o de sempre. E não dava mais para trabalhar dentro de salas de aula. Queria ir para fora, para o lixo do Aterro.

Na verdade, o que havia era a minha necessidade de, através do simbólico na arte e de seus arquétipos, encontrar um caminho. Um caminho para sair do impasse de vir a ter de usar um caráter panfletário no meu trabalho. Essa necessidade passou a ser quase uma compulsão. Eu mergulhei em estudos sobre a relação entre arte e alquimia. Algumas publicações começavam a sair naquela época em francês e havia inclusive o livro de Jung, *Arte e alquimia*. Em seguida eu passaria para uma outra leitura, a da obra de M. Eliade, buscando na história das religiões, os aspectos do mito, os ensaios sobre tipos de iniciação nos nascimentos místicos etc. Isso me encaminharia a um campo que beirava o antropológico. Não sendo uma antropóloga, mas como artista, eu percebia que, tanto nas aulas, como no meu próprio trabalho, através do modo de compreender simbolicamente atitudes dentro do coletivo, do inconsciente coletivo, era como sair da História e relevar mais os aspectos do mito no homem.

Naquele “curso” sobre o lixo do Aterro eu os levei a catar detritos que se depositavam na beira-mar, fossem orgânicos ou industriais, especulando sobre seus possíveis significados em relação à proximidade com o prédio do MAM. Na época convidei Tommy Lewinsohn, um jovem fotógrafo (hoje ele é um cientista da Unicamp), para ir registrando tudo que fazíamos por lá. Eu me indagava, porém, sobre que tipo de fotografia e que resultado era esse que eu estava querendo? Se era um registro, como registro ele deveria atuar totalmente independente de mim. Eu não orientava nem controlava essas ações.

A partir daí comecei também a exacerbar as ações: saímos da área do Aterro e fomos para o lixo de áreas (praias) ainda desérticas no Rio de Janeiro (que se tornaram depois bairros como Novo Leblon, Novo-não-sei-o-que-lá). Só se podia ir para além da Barra de carro. Um dos alunos tinha uma Kombi.

Combinava com os alunos: “Vocês me encontrem no MAM, mas não fiquem bem na porta do MAM. Vão lá para o lado da Cinelândia”, o que fazia parecer uma ação secreta. Foram dois ou três cursos que funcionaram assim.

Ao me perguntarem o que era para levar perguntei: “você têm aonde arranjar ancinho, foice?” Aí ficou pior, meio perigoso, sair na rua numa situação de ditadura, todos com foice e martelo... (risos). Íamos para lugares ermos, desérticos. Eu queria provocar uma sensação, uma situação de isolamento, hermética. E nunca planejava onde seria o próximo encontro. Isso gerava um clima quase de perigo, traduzindo de algum modo a situação de exceção que estávamos passando. Nesse contexto foram sendo elaboradas ações, cuidadosamente fotografadas pelo Tommy. Depois de meses de trabalho entendi que tudo aquilo iria se tornar um evento no próprio MAM.

Foi uma total transgressão, porque o MAM-RJ, museu que só recebia exposições internacionais ou de artistas nacionais consagrados, agora se tornava um espaço de experimentação, contemporâneo (foi ocupado todo o andar do mezzanino).

Walter Zanini naquela ocasião veio ao Rio para um Congresso de Museus, no qual eu participava como representante do MAM-RJ, e me convidou a levar o *Circumambulatio* para São Paulo (1973). Adquiriu-o para o acervo do MAC USP. Compunha-se de slides, fotografias em p&b, textos escritos nos painéis, um audiovisual, um Super8. Na montagem eu dava aos painéis uma forma labiríntica. Chamei de *Circumambulatio*. Usar o latim, muito fora de moda naquela época, era, porém, algo meio familiar para mim. Havia estudado língua e literatura na faculdade. Significa uma andança, movimento em torno do círculo. Aliás, também os animais, como gato, cachorro, tamanduá, quando se deitam para dormir fazem esse movimento em busca do centro. Comecei a ficar pirada, não podia mais nem ver água descendo para o centro da pia (risos).

Na minha busca do simbólico surge a necessidade de utilizar as polaridades, como pares de conceitos opostos: o isso x aquilo, o certo x o errado.



Fig. 1. Anna Bella Geiger *et al.*
Circumambulatio, 1972.
Foto: Tommy Lewinsohn

Aparecem publicadas as primeiras fotos da superfície lunar. Introduzindo esses conceitos junto a essas imagens, realizei uma série em gravura em metal (fotográfica), isso de 1971 até 1974.

A superfície lunar significava nesse trabalho o território neutro de onde eu poderia ter a liberdade de declarar o que bem quisesse. O título das obras, em *cliché*, passa a ser parte essencial e integrante da obra.

Quem primeiro escreveu sobre o uso da fotografia no meu trabalho foi o Tadeu Chiarelli, no seu texto sobre a “fotografia contaminada”.

Em 1975, conheci Joseph Beuys (1921-1986) de quem eu conhecia algumas das ideias e com o qual eu sentia afinidades no trabalho.

O encontro com Beuys foi importante para mim. Na galeria René Bloch, (NY). Havia mais umas cinco pessoas. Eu resolvi perguntar-lhe sobre os aspectos do mito, sabendo que o trabalho dele passava por aí. Aquela conversa foi como um atestado de vida dado a mim. Porque ele entendera a razão daqueles assuntos, e houve um longo diálogo.

Continuei a usar a fotografia no *Diário de um artista brasileiro*, em *Little Boys and Girls*, *História do Brasil*, *Indianer*, a série de cartões postais *Brasil nativo*, *Brasil alienígena*, *O pão nosso de cada dia*, *Arte e decoração*, *Camouflage*, e outros (1975/80).



Fig. 2. Anna Bella Geiger. *Little Boys and Girls. História do Brasil*, 1975. Livro de artista



Fig. 3. Anna Bella Geiger. *O pão nosso de cada dia*, 1978

Continuava a não haver espaço para expor no Rio de Janeiro. Por ter feito aqueles cursos de integração (1970-73), começo a insistir com o MAM-RJ sobre a necessidade de se criar uma área para as novas linguagens. Na verdade, eu era mais radical (artigo na revista *Malasartes*, 3º número, 1976), pois achava que o MAM-RJ tinha que abrir só para a experimentalidade. A diretora Heloísa Lustosa acabaria cedendo o último andar. Abre-se o espaço lá de cima.

Aquilo que eu tinha começado no MAM-RJ em 1972 com o *Circumambulatio* passa a acontecer de maneira sistemática entre 1975 e 1976.

Depois disso, as fotogravuras do fim dos anos 70, por exemplo, *Local da ação nº 1*, *nº 2* etc, onde utilizo a cartografia, lançando mão de aspectos históricos e míticos e não só geopolíticos.

Na série *Diário de um artista brasileiro*, de 1975, eu me coloco como numa farsa, criando situações imaginárias. Era a ideia do isolamento, mas de forma tragicômica. Esse tipo de humor também aparece nos vídeos.

Eu não sou uma teórica, mas costumo fazer observações críticas a respeito de minha obra. Essa exposição inaugurada ontem no Paço Imperial,³ onde utilizo a condição fotográfica, me traz a possibilidade de poder pensar e rever minha obra dentro do contexto atual da arte. Noto como a utilização da condição fotográfica nas obras mais recentes de 1998 para cá vai se diferenciar em vários aspectos das obras dos anos 70/80.

Há mais de três anos que o Adolfo Montejo Navas vinha propondo a realização dessa mostra. Ele andava com esse título – *A fotografia além da fotografia* – num caderninho debaixo do braço.

Fotografia como arte – arte como fotografia IV⁴

Adolfo Montejo Navas⁵

A arte brasileira passa por um período áureo de reconhecimento internacional de certos ordenamentos críticos dos acervos e legados de artistas como Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980). Curiosamente, Anna Bella Geiger, cujo trabalho eu devo comentar aqui, deu uma alfinetada exatamente nisso em sua exposição. E deu uma alfinetada super certa. Acho que isso é uma história passada, uma história que está mitificada, recalcada e, nesse sentido, é muito interessante e necessário fazer uma nova releitura da história da arte brasileira, restabelecendo algumas conexões que estão um pouco apagadas e que podem ter algumas latências mais contemporâneas do que as que estamos acostumados.

No caso da Anna Bella podemos estabelecer sintonias interessantes com os trabalhos de Vera Chaves Barcelos e Regina Silveira, por exemplo. Tadeu Chiarelli já alertou para algumas relações com trabalhos fotográficos da Regina e é curioso que algumas das imagens usadas por ela coincidam com aquelas dos cartões postais usados por Anna Bella no trabalho *Brasil nativo/ Brasil alienígena*. Concretamente, refiro-me à figura de uma indígena, escolhida pelas duas. Com relação às três artistas mencionadas, há uma outra coincidência muito interessante: as três são gravadoras. Quer dizer, todas trabalham a gravura. Não vou fazer agora um comentário negativo em relação a Walter Benjamin, o que seria uma loucura já que ele é, digamos assim, um pai estético-reflexivo, geral, de todos. Contudo noto, ele ficou ligado à fotografia e não observou que a gravura já tinha esse trabalho com as cópias. Quer dizer, já existia essa proliferação da imagem que podia ser circulada, multiplicada, dessa outra forma anterior.

Esse ponto de partida é muito interessante no caso da Anna Bella, porque passar da gravura para fazer fotografia é um salto quântico. Ela faz trabalhos de gravura que são viscerais, que têm a ver com o corpo, que têm a ver com a coisa interior. Já fiz uma curadoria de uma exposição dela *Obras em arquipélago*⁶ em que destacava a ligação entre os trabalhos viscerais antigos e outros mais recentes, dos anos 90, demonstrando que eram fronteiriços. Estavam em pólos diferentes, mas estavam ligados. Eram frutos de uma preocupação cosmológica, do que era o corpo por dentro, mas também em relação ao exterior, ao planeta, ao universo. E isso tem a ver com a preocupação em relação ao centro (self) que é a preocupação por um nexo. Trata-se de uma preocu-

3 Exposição *A fotografia além da fotografia*, com curadoria de Adolfo Montejo Navas, foi realizada no Paço Imperial (Rio de Janeiro), em outubro e novembro de 2008. Sua inauguração ocorreu na véspera do Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação.

4 Comentário sobre o trabalho de Anna Bella Geiger para o Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologia de investigação – fotografia como arte-arte como fotografia IV, realizado em 10 de outubro de 2008, no Auditório Freitas Nobre da Escola de Comunicações e Artes da USP.

5 Crítico e curador independente em Madri e no Rio de Janeiro.

6 Exposição realizada pela primeira vez em agosto de 2003 no Paço Imperial (Rio de Janeiro), remontada em 2004 no Instituto Tomie Ohtake, e em 2006 na Caixa Cultural de Brasília.

pação arquetípica, quase na contramão do tempo político-histórico da Anna Bella, que foi marcado pelas militâncias, ideologias e preocupações críticas um pouco reducionistas, algo típico das ditaduras. Eu vivi na Espanha com vários companheiros de ideologia de esquerda e eram todos, praticamente todos, uns chatos, não sabiam nada de nada; eram militâncias estreitas e, claro, bateram de frente contra o muro, contra a parede da realidade, colocando-se, depois, em posições muito mais cômodas e bem conservadoras.

Eu acho que essa chamada de atenção da Anna Bella dando um salto para além desse imediatismo pensante, escapando dessa espécie de maniqueísmo reflexivo, tem grande relação com os trabalhos fotográficos. Em parte porque a fotografia entra como um elemento de relação e não como uma coisa absoluta. Não se trata de um trabalho fotográfico purista que está interessado na forma ou em coisas mais acadêmicas ou técnicas. Pertencem claramente a uma espécie de comportamento conceitual que procura atender a um certo “descuido” na técnica, uma maior preocupação em pensar a imagem de forma quase filosófica ou ontológica.



Fig. 4. Anna Bella Geiger. *Diário de um artista brasileiro*, 1975

Os conceituais pensam a imagem, e a fotografia permite pensar a imagem. Paradoxalmente a fotografia ficou acanhada durante um longo tempo. Ficou num canto, em um *apartheid*, querendo ser arte, mas não conseguindo. Os artistas também a recusaram, diga-se de passagem. De forma geral a arte acordou um pouco tarde para a fotografia. Mas então acontece uma situação curiosa: os trabalhos que começam a ser feitos pelos “artistas da fotografia” vão se aproximando cada vez mais daqueles “trabalhos fotográficos conceituais”. É bom esclarecer que esse não é um campo definido. Eu é que estou aqui fazendo quase que uma defesa ideológica. Existem termos mais precisos como fotolinguagem, usado numa exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1973, da qual participaram Antônio Dias e Iole de Freitas, que eram os organizadores, e também tinha a parêntese alemã Bernd e

Hilla Becher, Christian Boltanski (n. 1944) e vários outros estrangeiros. Era uma outra visão da fotografia, uma reflexão sobre a natureza da imagem.

Falando em terminologia vulgar, a fotografia é um verdadeiro “abacaxi”, tudo é um problema. Porque esse jogo sobre a analogia, sobre a mimese da imagem, sobre você querer capturar um tempo que está correndo sempre, querer apreender a realidade na fotografia é algo inatingível... A realidade é inapreensível, a realidade escapa sempre, e a fotografia está condenada a uma quimera absoluta. O mais interessante da fotografia é exatamente isto. Quanto mais se aproxima a uma contemporaneidade, mais a fotografia reconhece isso. Então o paradigma da arte contemporânea é quase um paradigma da fotografia: as questões da fotografia estouraram o próprio âmbito da fotografia.

Quem estuda fotografia, depara-se com um leque muito rico de questões, que também são trabalhadas por aquela arte que faz a transição do moderno para o contemporâneo. É o caso de artistas como Anna Bella e Regina Silveira, ou Vera Chaves Barcellos, que procuraram estabelecer essa ponte, apesar das dificuldades. E não é “mole” fazer a ponte exatamente porque elas são artistas entre épocas distintas, têm que enfrentar artistas e críticos – não precisamos falar nomes – que ficam no lugar “carimbando” o tempo todo, a mesma coisa. Não entraram nessa “contaminação”, nessa leitura um pouco mais rica, e muito mais complexa.

Quem começa a trabalhar com fotografia tem que reconhecer que a realidade é multifacetada, e que não há outra forma de encará-la. É preciso trabalhar com fragmentos, porque a fotografia é um recorte quase inusitado desta realidade. Todas essas questões trazidas pela fotografia são colocadas pelos artistas conceituais para um universo geral. E de alguma forma os fotógrafos também acabam fazendo paralelamente esse caminho. Se fizermos um levantamento histórico, encontraremos tesouros muito interessantes. Não se pode desconhecer, por exemplo, algumas coisas feitas por Brassai (1899-1984), aquelas imagens de paredes acidentadas, ou considerar que aquilo que ele faz não é conceitual, mas aquilo que você faz neste momento sim. As coisas são, portanto, um pouco mais complexas, mais ricas e escorregadias. E no caso de Anna Bella, ela não tinha outro caminho a não ser acabar fazendo fotografia. Estava condenada a ela, precisamente por duvidar da natureza da imagem. A fotografia é um elemento perfeito para duvidar. Ela vai incorporando elementos fotográficos à gravura, como se fossem componentes alquímicos.



Fig. 5. Anna Bella Geiger. *Rose Séavy mesmo*, 1972-2008. Instalação

O trabalho *Rose Sélavy mesmo* (1972-2008), que ela faz com gravura e serigrafia sobre jornais nacionais e internacionais, utilizando uma transparência da fotografia de Marcel Duchamp travestido, é interessante de ser analisado aqui. O disfarce de Duchamp é absolutamente simbólico no trabalho de Anna Bella. Praticamente metade de uma das salas da exposição já mencionada aqui estava dedicada a Duchamp, era por assim dizer, “duchampiana”, com trabalhos feitos ao redor de Duchamp, como se ela ficasse falando fotograficamente com ele, aparentando que poderia ser a noiva, a namorada, a companheira, situando-se num mesmo patamar.

Há também um trabalho de fotomontagem que se chama *Diário de um artista brasileiro* (1975) que curiosamente é defeituoso, imperfeito. Traz um ruído, é bruto, agreste, e isto é quase uma declaração de princípios. Tanto essa obra como aquela de *Arte e decoração* (1975), na qual Anna Bella aparece em contextos de decoração, contextos de interior, ela joga com a ideia de “camuflar-se”, conceito que se reforça à medida em que vemos outros trabalhos. Este é um termo que está escrito no seu dicionário artístico.

Voltemos então ao trabalho de Anna Bella com essa série *Rose Sélavy mesmo*, baseada nesse jogo de Duchamp com as identidades masculina e feminina. Ela promove uma reviravolta muito interessante ao associar a camuflagem de Duchamp ao papel de jornal. Ao incluir as notícias do mundo, todas as notícias e todas as informações que aparecem nesse trabalho ficam contaminadas; nunca as escolhas são casuais. A figura de Duchamp então é submetida o tempo todo a um diálogo tanto com o campo da arte, como com as notícias, com os fatos da sociedade, com coordenadas diversas de informação e conteúdo.

Este é um trabalho emblemático de Anna Bella porque fica ligando distâncias e campos que durante certo tempo eram quase que proibidos no caso da arte brasileira, que às vezes acusa um formalismo que parece quase inaudito para um estrangeiro como eu. Aqui você só precisa sair às ruas para ver que as coisas estão super próximas, fortes, obscenas, nuas. E o período dos anos 50 que é muito construtivo – ou seja, seu valor, pela a sua privilegiada consideração autônoma –, e aí todo mundo tem culpa no cartório, pois acabou mistificando a construção da forma, deixando as coisas numa espécie de altar estético. O que Anna faz é o contrário desse altar estético, deixando mais oxigenado o ar fresco das relações entre mundo e arte.

Antonio Manuel e Luciano Figueiredo também fizeram obras emblemáticas com jornais em diferentes períodos (décadas de 1970 e 1990, respectivamente), mas não há muitos trabalhos com esses periódicos na arte brasileira. Acho curiosa a entrada no mundo, neste trabalho que considero tão *work in progress*, que Anna Bella continua fazendo quando viaja. Fazer intervenções com notícias do mundo provocam um efeito quase alquímico, uma mistura em potência das coisas.

Observar o trabalho de Anna Bella como curador e pesquisador me levou a descobrir certas elipses recorrentes, processo que ocorre da mesma forma que em Duchamp, por exemplo. Anna Bella tem um trabalho no qual posa de Gioconda, absolutamente séria, numa pose pictórica, mas de cabelos mais curtos. Tem batom nos lábios e as mãos estão na mesma posição que a *Monalisa*. O sorriso também é mais ou menos próximo. Já o fundo não é

bucólico como na pintura da renascença (com fundo toscano), mas sim uma imagem da favela de Santo Amaro (centro de Rio de Janeiro)... A relação com sua infância, com a biografia dela acaba tornando esta uma obra quase política. Além disso, a ligação com Leonardo também está presente em Duchamp através dos trabalhos que ele fez com a imagem da *Monalisa*.

Há vários trabalhos de Anna Bella, e aqui saímos do âmbito puramente fotográfico, em que elementos da Renascença, desenhos renascentistas, estabelecem ligações com outros mundos mais próximos, recentes. O trabalho da Anna Bella não é estritamente sincrônico, não está somente ligado ao presente, mas com outra coisa que está além do presente. E isso a fotografia também traz. A fotografia não é o aqui e o agora, isto é um engano, uma ingenuidade. A fotografia é aqui e outrora e este outrora, este além da fotografia é um alimento e um substrato para o trabalho da Anna Bella. Essa questão da história também é muito rica e a fotografia também oferece esse alimento, esse substrato.

O trabalho recente *Dupla especulação – après Vermeer* (2008) é sinal de como os subtítulos de Anna Bella são absolutamente imprescindíveis e importantes. Em todos os artistas os títulos são importantes, mas se colocam algum subtítulo é bom ficar ligado, porque o subtítulo é uma chamada de atenção muito mais oblíqua e delicada. Neste caso estamos na fronteira do poema-objeto, mas também vemos a busca de uma imagem que eu diria “primogênita”, imagem primeira. Na verdade é um enigma; não é uma solução de nada. É significativo que este último trabalho da Anna Bella *Dupla especulação – après Vermeer* incluía um monte de coisas que são quase paradoxais. Há um pedaço de ruína feito de uma construção arquitetônica, que tem a ver com a própria instalação que ela fez na Fundação Eva Klabin (Rio de Janeiro). Depois vemos dois espelhos nos quais é possível visualizar a imagem fotográfica da qual ela se apropriou e que está embaixo das duas mesinhas. Mas, não se contentando com isso, que poderia torná-la uma artista conceitual barroca, vemos outros elementos: um objeto bicho, um mapa gravado sobre esse material que é ao mesmo tempo uma mesa de suporte, metais, espelhos.



Fig. 6. Anna Bella Geiger. *Dupla Especulação – Après Vermeer*, 2008

As voltas dadas pelos trabalhos de Anna Bella nestes últimos tempos em que inclui a fotografia são intensas, estão com o diapasão muito alto. Ela poderia fazer uma intervenção um pouco mais simples; e essa coisa que eu falei das elipses (das preocupações que voltam), que acabam indo e voltando, a camuflagem aparece aqui como um suporte. A imagem de um trem sem continuação é uma imagem quase metafísica, denotando que estamos no meio, sem ir para lugar nenhum. Eu mesmo estou aqui falando um pouco à deriva, sem roteiro prefixado. Tinha pensado em falar em blocos históricos, mas fiquei um pouco marcado com as imagens que foram apresentadas agora.

Acho que o trabalho fotográfico da Anna Bella é muito diverso, é muito plural, acaba caminhando para muitas direções. É assustador pela quantidade e densidade, já que o leque é muito amplo, muito diverso e a fotografia está aí como um elemento onipresente. É curioso também que aquelas imagens (sobretudo dos anos 70) estejam sendo tão valorizadas. Sejam os trabalhos em torno de Duchamp, sejam os da série do *Brasil nativo/ Brasil alienígena* (1977), são imagens que acabam tornando-se como uma espécie de iconografia carimbada, das quais o mercado, a crítica, vão conseguindo se aproximar. Mas eu acho que essa aproximação se dá de uma forma insuficiente, curta, pobre, da moda, falando claramente.

Estou falando isto até contra meus compatriotas na Espanha, que mostrando interesse em obras da artista, vêm comprando coisas, imagens, mas há uma certa miopia na leitura. Eles compram obras com a interpretação de que se trata de obras que se ligam a questões de gênero, à questão do feminino, às questões culturais, multiculturais, tão consideradas pelos estudos culturais. E é fundamental comentar que Anna Bella sempre fugiu desse tipo de escolástica, em qualquer época. Nos anos 70, quando ela fez o “chão lunar” sobre as nuvens, naquele momento militante, ela chamava atenção para outro espaço de pensamento. Neste ponto eu gostaria de citar uma querida filósofa espanhola, Maria Zambrano (1904-1991) que falava a seguinte máxima perfeita: “A ideologia impede o pensamento”. Assim, como a ideologia em certas épocas foi terrível, o trabalho de Anna Bella sempre fugiu desses pensamentos e retóricas estéticas.

Eu acho que isso permanece, quando você faz uma exposição em que liga trabalhos de certas épocas, é possível observar as aproximações que ela faz. Por exemplo, as fotografias dilaceradas do começo dos anos 70, que estabelecem uma espécie de conflito de polaridades que ela chama de “certo errado”, “iguais opostos”, caracterizam um estado latente de conflito permanente, sem solução. Não existe essa dialética que vai resultar em outra coisa. Ela deixa o árduo dilema por resolver, o conflito esta aí. Quando Anna Bella dá um passo mais à frente com a fotografia, acontece uma coisa interessante. Ela já não fica presa a essa tensão, a essa dialética. Ela abre o jogo, fragmenta as coisas. Temos então a obrigação de abrigar ou de contextualizar coisas que são absolutamente diferentes.

Ela até já escreveu à mão, em alguns trabalhos dos anos 70, que era preciso abolir os contrários. Quer dizer, é preciso sair deste jogo enganoso, reducionista. E isso tem muito a ver com as ideologias, de todo tipo, e o negócio da esquerda e da direita também está nesse jogo. A arte, no caso de Anna Bella, tem essa moral, apesar deste ser um termo perigoso. Mas a moral da arte da

Anna Bella tem essa abertura, uma abertura que tem muito mais a ver com os nossos tempos – o meio século XX– do que com o tempo em que ela começou. Os trabalhos que ela vem apresentando desde os anos 70 até hoje, cada vez que são exibidos deixam as pessoas com interrogações valiosas. Eu acho que até ela fica meio surpresa. Isso é uma riqueza interpretativa e semântica muito interessante que abriga seu trabalho.

Boletim_4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE II

Anais do IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia:
memória, outros debates, 2009

Sobre o espaço fotográfico meta-histórico (e breve comentário sobre a obra de Alair Gomes)

Otávio Leonídio¹

Resumo

Em que pese certo consenso acerca do fato de a fotografia ter vivido transformações significativas desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, até os dias de hoje, é plausível a tese, defendida por Douglas Crimp, de que “se a fotografia foi inventada em 1839, ela só foi descoberta nos anos 1960 e 1970 – quer dizer, a fotografia como essência, a fotografia ela própria”.² Com efeito, se se considera o trabalho de artistas da chamada *Pictures Generation*, por exemplo, fica patente que, entre os trabalhos de Atget e Cartier-Bresson, e não obstante Benjamin, as diferenças são, de fato, menos importantes do que se costuma supor; afinal, em ambos trabalhos prevalece um mesmo regime de historicidade. O trabalho a seguir quer contribuir para o estabelecimento das bases teóricas de uma fotografia que não mais se fundamenta nessa temporalidade – uma fotografia meta-histórica à qual, em alguma medida, o trabalho de Alair Gomes parece querer pertencer.

Palavras-chave

Fotografia; Instante fotográfico; Espaço fotográfico; Historicidade; Alair Gomes.

*A história tornou-se assim o incontornável do nosso pensamento...*³

Nossa compreensão da fotografia sempre privilegiou, imoderadamente, o tempo. Uma seleta de textos canônicos sobre a fotografia comprova isso.

Começemos por Barthes e seu consagrado ensaio *A câmara clara*. A tese central é a de que a fotografia se distingue da “comunidade de imagens”⁴ por um traço essencial: uma foto – qualquer foto – “não se distingue jamais de seu referente”.⁵ Numa palavra, diferentemente de qualquer outra imagem, na fotografia “o referente adere”.⁶

Mas que referente exatamente? Eis a resposta de Barthes:

Denomino ‘referente fotográfico’ não apenas a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva. [...] na Fotografia, não posso jamais negar que *a coisa esteve lá*. Existe uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E dado que esse constrangimento só existe para a Fotografia, devemos considerá-la, por redução, como a essência mesma, o noema da Fotografia. [...] O nome do noema da Fotografia será pois: ‘aquilo esteve/foi’, ou ainda, o intratável. Em latim [...], se diria, sem dúvida: ‘*interfuit*’: aquilo que eu vejo encontrou-se lá [*s’est trouvé là*], nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*): ele esteve lá, e no entanto imediatamente separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já postergado.⁷

1 Arquiteto, Doutor em História, professor da PUC-RJ. Este trabalho se vincula às atividades do Grupo de Pesquisa Caminhos do Moderno: pensamento, política e arte, integrado pelos professores da PUC-RJ Eduardo Jardim de Moraes, Marcelo Gantus Jasmin, Luis Camillo Osório e pelo próprio autor.

2 CRIMP, Douglas, “The Museum’s Old/The Library’s New Subject”. Apud KRIEBEL, Sabine T. “Theories of Photography – A Short History”, p. 15.

3 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 300.

4 BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. S/r: Gallimard; Le Seuil, 2007. p. 14. Tradução do autor, inclusive as subsequentes.

5 Idem, *ibid.*, p. 16.

6 Idem, *ibid.*, p. 18.

7 Idem, *ibid.*, p. 120, grifos do autor.

Como ocorre em inúmeras outras passagens do livro, o trecho explicita como, para Barthes, a questão central da fotografia radica na relação específica e única que a imagem fotográfica mantém com a passagem do tempo.

Não surpreende, pois, que, aos olhos de Barthes, toda a sedução, todo o “amor” da fotografia coincida com o fato de que, “ao olhar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, não importa quão breve tenha ele sido, onde [où] uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho”.⁸ Para Barthes, esse instante não é *sobretudo* o tempo; é, no limite, *exclusivamente* o tempo. O aspecto melancólico, a morbidez, a presença pervasiva e compulsória da morte em toda fotografia adviria, nesses termos, do fato de que, na fotografia, veríamos sempre “a imagem viva de uma coisa morta”.⁹

Tampouco surpreende o fato de Barthes aparentemente ignorar as questões (e os extraordinários problemas) que suas formulações ensejam no tocante às relações entre tempo e espaço – mais especificamente, entre configurações da passagem do tempo e configurações espaciais. Afinal, a despeito das evidências semânticas, Barthes não parece se dar conta dos nexos muito particulares (e os potenciais problemas) que sua caracterização implica, notadamente no que concerne à primazia absoluta da dimensão temporal do fenômeno fotográfico.

De fato, toda a complexidade que a língua sugere existir na ocorrência de expressões como “foi colocada diante da objetiva” [*a été placée*], “a coisa esteve lá” [*la chose a été là*] ou “encontrou-se lá nesse lugar” [*s’est trouvé là*] se perde no texto de Barthes, e mesmo o emprego do advérbio *onde* [où] no sentido de *quando* (“o instante *onde* uma coisa se encontrou”) soa mais como um lapso do que como uma formulação deliberada.

Para Barthes, o aspecto central da fotografia é sua natureza temporal. Quanto a isso não deve restar qualquer dúvida:

Os realistas, entre os quais me incluo [...] não tomam absolutamente a foto por uma ‘cópia’ do real – senão por uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar-se se a fotografia é analógica ou codificada não é uma boa via de análise. O importante é que a foto possui uma força de constatação, e que a o aspecto de constatação da fotografia recai não sobre o objeto, mas sobre o tempo.¹⁰

Como se sabe, a tendência a privilegiar o aspecto temporal da fotografia tem um notório precedente teórico – a “Pequena história da fotografia”, escrita por Walter Benjamin meio século antes da publicação do texto de Barthes.

Como ocorre com Barthes, Benjamin fala de uma coexistência de realidade e imagem, e de como essa realidade se confunde como um tempo e um espaço determinados.

Não obstante toda a técnica do fotógrafo, não obstante a afetação da atitude de seu modelo, o espectador sente a necessidade irresistível de procurar nesse tipo de imagem a menor centelha do acaso, do aqui e agora, graças a qual a realidade por assim dizer chamuscou pedaço por pedaço o caráter de imagem – a necessidade de achar o lugar invisível onde, na aparência desse minuto há tanto transcorrido, se aninha ainda hoje o porvir, e de modo tão eloquente que olhando para trás é possível descobri-lo. Pois a natureza que fala à máquina fotográfica não é a mesma que fala ao olho.¹¹

8 Idem, *ibid.*, p. 122.

9 Idem, *ibid.*, p. 123.

10 Idem, *ibid.*, p. 139.

11 BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia” [1931]. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Como se percebe, assim como ocorre em Barthes, a formulação de Benjamin articula as dimensões espaciais e temporais do fenômeno fotográfico. E, assim como Barthes, Benjamin acaba privilegiando o “minuto há tanto transcorrido” – minuto que “aninha ainda hoje o porvir” – em detrimento do “lugar invisível onde” o real teve lugar, o tempo representado, e não o espaço representado.

Uma vez mais, a complexidade da linguagem parece derrotada pela ênfase que se coloca na passagem do tempo, em detrimento da situação espacial. Uma vez mais, o *agora* oblitera o *aquí*.¹²

Tendência idêntica caracteriza outro famoso ensaio sobre a natureza da imagem fotográfica – a *Ontologia de imagem fotográfica* escrita pelo crítico francês André Bazin.¹³

Segundo Bazin, a “objetividade” da fotografia está no fato de que “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço”.¹⁴ É, no entanto, especificamente o tempo re-presentado – e não o espaço representado – aquilo que, segundo Bazin, constitui o verdadeiro diferencial da fotografia com respeito à tradição do realismo pictórico ocidental: o fato de que, na imagem fotográfica, temos acesso ao “próprio objeto, porém liberado das contingências temporais”. O que as fotografias nos oferecem não é, portanto, nada menos do que a

inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sacrilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.¹⁵

Diferentemente do cinema – que, por sua vez, realizaria a “consecução *no tempo* da objetividade fotográfica”¹⁶ – a fotografia limitar-se-ia a conservar para nós “o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma vida extinta”.¹⁷ E, uma vez mais, eis que nos encontramos imersos no território da morte; no domínio de algo que foi e não é mais; algo que podemos “segurar em nossas mãos, colar em um álbum, ou emoldurar, mas que fisicamente não existe em nosso tempo e espaço”;¹⁸ algo que, por isso mesmo, de algum modo, é capaz de proporcionar “uma defesa contra a passagem do tempo, uma proteção contra a morte”.¹⁹

Um ensaio recente parece confirmar a força persistente do *tropo* temporal da fotografia. Trata-se de “O dia do juízo”, escrito pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Aos olhos de Agamben, a fotografia “representa o mundo como aparece no último dia, no Dia da Cólera”²⁰ – o mundo e os seres do mundo captados, aferrados, imortalizados pelo “anjo do Último Dia”. O segredo da fotografia estaria, assim, subsumido no “gesto”. O gesto que ela – e só ela – é capaz de fixar; um gesto “carregado de destino”. Onde a afirmação de que “o bom fotógrafo é aquele que sabe captar essa natureza escatológica do gesto, sem com isso retirar nada da historicidade e da singularidade do acontecimento fotográfico”.²¹ Onde a conclusão de que “a exigência que nos interpela a partir das fotografias [...] é antes de tudo uma exigência de redenção”.²²

12 Benjamin de resto chama a atenção para a diferença entre as primeiras fotografias e as fotos mais recentes. O longo período de exposição requeria que o modelo “vivesse, não fora, mas no instante: enquanto durasse a pose [*prise-de-vue*], em absoluto contraste com as aparições que se manifestam em uma fotografia instantânea”. Idem, *ibid.*

13 BAZIN, André. “Ontologie de l’image photographique”. [1945] In: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Éd. Du Cerf, 1975, p. 11-19.

14 Idem, *ibid.*

15 Idem, *ibid.*

16 Grifo do autor.

17 Idem, *ibid.*

18 KRIEBEL, Sabine T. “Theories of Photography – A Short History”. In: ELKINS, James (Ed.). *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007, p. 18.

19 Idem, *ibid.*, p. 17.

20 AGAMBEN, Giorgio. “El Día del Juicio”. In: *Profanaciones*. Barcelona: Editorial Anagrama, s/f ref., p. 29.

21 Idem, *ibid.*, p. 31-32.

22 Idem, *ibid.*, p. 32-34.

Uma vez mais, o aspecto temporal oblitera – nesse caso integralmente – o dado espacial da fotografia. Mais que isso: em Agamben, a fotografia se vê enredada não apenas pela trama temporal; resta explicitamente amarrada a uma concepção escatológica do tempo. Um tempo que, caminhando irremediavelmente rumo ao Dia do Juízo, é acudido pelo protesto, pela exigência de redenção da fotografia.

E se, ao fim e ao cabo, é da passagem do tempo que se trata, então, uma vez mais, será a perda da vida (da vida humana, entenda-se) o fantasma da fotografia – aquele que assombra o “ato de perder-se” e que constitui a imagem “de todos esses nomes perdidos”.²³

23 Idem, *ibid.*, p. 35.

II

A principal consequência do prestígio do *tropo* temporal para nossa compreensão da fotografia foi a supervalorização do instante, transformado numa espécie de núcleo da operação (mas também da experiência e da imaginação) fotográfica.²⁴ E se foi assim, não é nenhuma surpresa o fato de um dos fotógrafos mais populares – se não o mais o mais popular – de todos os tempos ter sido, afinal, o “mestre do instante”: Henri Cartier-Bresson.

A fotografia de Cartier-Bresson é, como já foi dito tantas vezes, a quintessência do instante capturado, congelado, imortalizado – a fração de segundo agilmente arrancada do decurso do tempo e colocada no formol da imagem fotográfica.

Coerentemente, o francês personifica o estereótipo do fotógrafo entendido como um caçador de instantâneos – aquele que sai à rua, máquina à mão ou pendurada no pescoço, pronto para captar, num átimo, o instante no momento mesmo de sua emergência e imediato desaparecimento; as formas da vida visível sempre prontas a expor seu imprevisto e velocíssimo ser e deixar de ser.

O instante, em Cartier-Bresson, localiza-se, por isso mesmo, não propriamente entre o passado e o futuro, mas, a rigor, entre o instante imediatamente anterior e aquele imediatamente posterior. De fato, a fração de segundo que a câmera de Cartier-Bresson (e de toda uma plêiade de fotógrafos modernos) foi capaz de capturar só cabe em um único ponto no decurso do tempo: imediatamente depois da fração que lhe antecede, imediatamente antes daquela que lhe sucede.

Por isso, mais do que em qualquer outro fotógrafo (não obstante seus inúmeros discípulos, seguidores, plagiadores), a captura do instante, em Cartier-Bresson, revela uma crença insuperável na evanescência do real – ou melhor, em um real concebido e percebido como eterna, constante e inelutável evanescência.

Vem daí a ênfase dada por Cartier-Bresson ao gesto – em especial aos gestos imprevistos e inusitados, potencialmente contido nas ações mais banais e rotineiras, os gestos que a todo instante surgem e desaparecem, e para todo o sempre. Capturar esses gestos e movimentos é nesse sentido, mais até do que uma ação de protesto ou um ato de salvamento (do processo de extinção de

24 Ver sobre o tema LISSOVSKY, Mauricio. “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”. [Mimeo.] Publicado em: DOCTORS, Márcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: s/r, 2003, p. 142-165.

um mundo em eterno movimento), uma operação de demonstração: diferentemente do que sugerem nossos olhos (humanos, limitados), o real não é – ou não é apenas – a continuidade fluida da experiência fenomenológica. Não, o real, conforme revelado pela operação fotográfica, é o instante, e tudo que há nele de surpreendente, de anti-intuitivo, de antinewtoniano. A inércia é uma lei comprovada pelos sentidos (não apenas pela visão) mas desmentida pela câmera. A lei da gravidade idem. De novo: o real é o instante.

Cartier-Bresson declarou certa vez julgar intolerável fazer a mesma foto “uma segunda vez”.²⁵ Sua obra, no entanto, o desmente. Pois inúmeras vezes repetiu a foto do homem que, graças à suspensão fotográfica do tempo, aparece (e, portanto, fotograficamente *vive*) suspenso no ar, na fração de segundo na qual, como que revogando a lei da gravidade, se liberta da terra, do pertencimento fenomenológico à terra – de sua atração e de seu domínio, da certeza ancestral e incontornável que tem todos os corpos de se saberem irremediavelmente votados à terra.

25 Apud LISSOVSKY, op. cit.

Esse homem paralisado, suspenso no ar é, literalmente, um desterrado: não pertence à terra, nem a lugar nenhum. Ou melhor: pertence a um único lugar: o lugar do instante, o lugar que lhe faculta a temporalidade do instante. O instante não ditou apenas seu tempo, definiu seu lugar, seu espaço. Um espaço que não existe fora do instante, das leis do instante, da natureza do instante.

Vem daí, me parece, a fixação de Cartier-Bresson por bicicletas – esses curiosos veículos que, ao contrário dos homens (esses seres desde sempre terrestres, dotados de uma humanidade localizada também em pés ontologicamente diferente de mãos, pés que os equilibram sobre a superfície da terra), só quando em movimento (e no decurso do tempo) logram ficar de pé. Nas fotos de Cartier-Bresson, o instante – o mesmo instante que faz como que permite que homens e mulheres possam, nas fotos, flutuar – permite que as bicicletas assumam a posição que lhes é vetada pelo mundo da continuidade fluida da experiência fenomênica – o mundo do contínuo temporal.

III

Tem razão, portanto, Maurício Lissovsky ao enfatizar que, em Cartier-Bresson, a “latitude de espera” é a mais estreita possível – estreita o bastante

para capturar este e apenas este encontro fugidio entre o acontecimento e a geometria. Estreita bastante para que dure apenas o tempo de uma decisão, por mais longo que seja o intervalo que a precede em que nada se decide. A temporalidade específica do seu instante é *kairos*: a ocasião, a oportunidade.²⁶

26 Idem, *ibid.*

A abordagem de Maurício Lissovsky é de resto precisa no sentido de demonstrar como a origem da fotografia moderna “foi sua relação com o tempo, [...] o modo como, aceitando o tempo como o invisível da imagem fotográfica, permitiu que ele [o tempo] a atravessasse de múltiplas maneiras”.²⁷

27 Idem, *ibid.*

Mas, que tempo exatamente?

28 HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Presentisme et expérience du temps*. Paris: Editions du Seuil, 2003, p. 11. Tradução do autor, inclusive as subseqüentes.

A pergunta pode soar estranha ao senso comum, mas é rotineira à teoria da história. Pois não é de hoje que essa área do conhecimento discute e problematiza os chamados “regimes de historicidade” – as diferentes maneiras como, em diversos períodos da História, homens e mulheres conceberam e experimentaram a passagem do tempo.²⁸ Ouçamos o que diz um dos principais teóricos do tema, o historiador francês François Hartog:

Que existe uma ordem do tempo, ninguém duvida – ordens, melhor dizendo, que variam segundo lugares e tempos. Ordens tão imperiosas, em todo caso, que as obedecemos sem que nos demos conta disso: sem o querer ou mesmo não o querendo; sem o saber ou o sabendo, tamanha é sua naturalidade. Ordens contra as quais nos chocamos se procuramos contradizê-las. As relações que uma sociedade mantém com o tempo parecem ser, de fato, pouco questionáveis ou mesmo negociáveis. [...] *Ordem do tempo* vem assim esclarecer de imediato uma expressão, um pouco enigmática à primeira vista: *regimes de historicidade*.²⁹

29 Idem, *ibid.*, p. 11.

A noção de regime de historicidade tem pois como principal função ajudar a entender os vínculos, desde logo históricos (quer dizer mutantes) que, ao longo da história, homens e mulheres mantiveram com a passagem do tempo:

Tomando como ponto de partida diversas experiências do tempo, o regime de historicidade pretendeu ser uma ferramenta heurística, capaz de ajudar a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou o todo do tempo, mas principalmente os momentos de crise do tempo, aqui e acolá, justamente quando as articulações do passado, do presente e do futuro perdem sua evidência.³⁰

30 Idem, *ibid.*, p. 27.

Ora, quando se analisa o cânone da fotografia moderna (e, conforme o que segue, devo considerar a fotografia moderna como aquela que tem início com o próprio advento da fotografia e que, incluindo trabalhos de fotógrafos como Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, por exemplo, permanece viva ainda hoje)³¹ não é difícil perceber como, a despeito de toda a pluralidade formal que lhe é peculiar, ele foi, desde sempre, como que pré-determinado por uma única experiência do tempo: a experiência própria do regime moderno de historicidade.

31 Cânone que, cabe destacar, não inclui, parece-me, a fotografia surrealista.

Cabe pois indagar: quais as características desse regime de historicidade, e da experiência do tempo a que ele dá lugar?

Ora, como afirmou Hannah Arendt, a essência do regime moderno de historicidade (em seus termos, do “conceito moderno de História”) radica na perda de dignidade própria dos fatos em favor da relação que esses fatos mantêm entre si – vale dizer, de um “processo” que, inescapavelmente, articula e dá significado aos fatos. Em suas palavras,

O moderno conceito de processo, repassando igualmente a história e a natureza, separa a época moderna do passado mais profundamente que qualquer outra ideia tomada individualmente. Para nossa moderna maneira de pensar, nada é significativo em si e por si mesmo, nem mesmo a história e a natureza tomadas cada uma como um todo, e tampouco, decerto, ocorrências particulares na ordem física ou even-

tos históricos específicos. Há uma fatídica monstruosidade nesse estado de coisas. Processos invisíveis engolfam todas as coisas tangíveis e todas as entidades individuais visíveis para nós, degradando-as a funções de um processo global. [...] O que o conceito de processo implica é que se dissociaram o concreto e o geral, a coisa ou evento singulares e o significado universal. O processo, que torna por si só significativo o que quer que porventura carregue consigo, adquiriu assim um monopólio de universalidade e significação.³²

32 ARENDT, Hannah. "O conceito de história – antigo e moderno". In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 95.

A comparação com o "conceito antigo de história" é, para Arendt, esclarecedora:

as Historiografias grega e romana, por mais que difiram uma da outra, dão ambas por assente que o significado ou, como diriam os romanos, a lição de cada evento, feito ou ocorrência revela-se em e por si mesma. Isso decerto não exclui seja a causalidade, seja o contexto em que alguma coisa ocorre; a Antiguidade não tinha tanta consciência desses fatores quanto nós outros. No entanto, causalidade e contexto eram vistos sob uma luz fornecida pelo próprio evento, iluminando um segmento específico dos problemas humanos; não eram considerados como possuidores de uma existência independente de que o evento seria apenas a expressão mais ou menos accidental, conquanto adequada. Tudo que era dado ou acontecia mantinha sua cota de sentido 'geral' dentro dos confins de sua forma individual e aí a revelava, não necessitando de um processo envolvente e engolfante para se tornar significativo.³³

33 Idem, *ibid.*, p. 95-96.

Essa processualização da história foi descrita nos seguintes termos por outro expoente da teoria da história, Reinhart Koselleck: "O progresso e a consciência histórica temporalizam mutuamente todas as histórias na unicidade do processo da história universal".³⁴ É então que, pela primeira vez e de maneira radical, a história deixa de ser um apanhado de histórias mais ou menos discretas para se tornar o "singular coletivo História", em cujo quadro todo e qualquer acontecimento tem, por princípio, uma posição relativa.

34 KOSELLECK, Reinhart. *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 284. Tradução do autor, inclusive as subsequentes.

Do ponto de vista da experiência do tempo (ou seja, de uma consciência que se generaliza na experiência dos povos da Europa *grosso modo* na virada do século XVIII para o XIX),³⁵ o que o novo regime instaura é, por isso mesmo, um presente percebido como um "tempo de transição":

35 Idem, *ibid.*, p. 282.

[A] partir do fim do século XVIII, a nova consciência da época se caracteriza pelo fato de que o tempo da experiência ele mesmo não é mais simplesmente vivido como um início ou um fim, mas como um tempo de transição.³⁶

36 Idem, *ibid.*

Segundo Koselleck, essa nova "experiência de transição" se caracteriza por duas noções temporais específicas. De uma parte, há uma transformação do próprio caráter do futuro – tido, a partir de agora, como "horizonte de expectativas" por definição aberto, indefinido. De outra parte, tem lugar uma "mudança dos ritmos temporais da experiência, essa aceleração que faz com que o tempo próprio da experiência se distinga daquele que o precedeu".³⁷

37 Idem, *ibid.*

De fato, o que esse homem europeu do século XIX percebe e experimenta, cada vez mais, é uma inusitada e radical aceleração da experiência do tempo.

38 Idem, *ibid.*, p. 283.

39 Idem, *ibid.*, p. 284.

40 Idem, *ibid.*, p. 283.

41 Uma capacidade que, de resto, como que “escapa” ao aparato sensível humano – o chamado olho nu. O fascínio pela capacidade da câmera de perceber o que escapa ao olho é, como se sabe, um dos aspectos centrais da história da fotografia, desde logo evidente nas fotos de Muybridge, que teriam a capacidade de revelar o real não perceptível a olho nu. Ver a propósito SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. New York: MoMA, 1966. Szarkowski descreve as supostas cinco qualidades essenciais da fotografia, dentre as quais “o tempo” – porquanto “na verdade, não existe fotografia instantânea”. Apud KRIEBEL, Sabine T. “Theories of Photography – A Short History”, p. 16.

42 Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Cascatas de modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

43 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-RJ / São Paulo: Contraponto, 2010, p. 150.

44 O instante que Cartier-Bresson apanha é por isso mesmo “decisivo”: é o momento de decisão “do fato que determina os rumos de um acontecimento ou o resultado final de um conflito”. (Dicionário Houaiss). É por isso mesmo o instante irreversível (cf. KOSSELLECK, Op. cit., p. 278) de um mundo cuja forma visível, conforme os modos de ser da História, se transforma a cada segundo, a cada fração de segundo. Um mundo em trânsito, em constante transformação.

45 MARKER, Chris. Excertos da exposição ocorrida no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, outubro de 2009.

46 FOUCAULT, Michel. “A idade da história”. In: *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 20.

“O tempo foge”, diz um testemunho de época (1807), e “o que outrora seguia a pé, caminha hoje em dia a galope”.³⁸ A sensação é a de que o presente, como experiência minimamente homogênea e estável, se perde; é agora vivido e concebido “o campo de um movimento que não cessa de se superar”;³⁹ como um “campo experimental da surpresa permanente”.⁴⁰

As caracterizações de Arendt e Koselleck são suficientes para que se perceba que, diferentemente do que se poderia imaginar, a ênfase dada pela fotografia moderna ao instante não foi, em absoluto, uma espécie de desdobramento “natural” de uma vocação eminentemente *técnica* da fotografia – qual seja, a capacidade do aparato fotográfico de captar e registrar o instante, essa espécie de unidade temporal mínima (antropologicamente falando) supostamente contida no decurso natural do tempo.⁴¹

Não, de toda evidência, a ênfase no instante foi, isto sim, a consequência de um crescente e irrefreável fascínio exercido sobre o homem moderno pela suposta capacidade do aparato fotográfico de captar e registrar mecanicamente, não propriamente a transformação *do* tempo, mas o devir de *um certo* tempo: o tempo histórico; o tempo da História. Um tempo processual, cada vez mais percebido como tempo de transição. Um tempo sequencial,⁴² concebido e experimentado como encadeamento de presentes cada vez mais breves e comprimidos (nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, entre o passado e o futuro, “o presente parecia ser um breve momento de transição”);⁴³ de instantes fugidios, contidos em frações de segundo. Um tempo “que foge”; que “caminha hoje a galope”; que traz “a surpresa permanente”⁴⁴ e que “não cessa de se superar”. Um tempo que é desaparecimento, corrupção e ruína; extinção e esvaziamento; envelhecimento e morte.

O prestígio quase que imediato alcançado pela fotografia no momento mesmo de seu advento se deve pois, não ao fato de ela ser capaz de captar o “instante” (o instante, digamos, natural), senão de se mostrar supostamente capaz de registrar, em sua própria emergência, a unidade mínima e fundamental do tempo histórico – o instante. Um instante que, como uma infinidade de fotógrafos percebeu, mesmo nos *portraits* mais pessoais, pertence e revela a História:

Neste 1/50º de segundo, o trabalhador chileno sob Allende sabia que a fábrica nacionalizada era agora sua propriedade, o boxeador tailandês na lona sabia que tinha perdido, o cortador de cana cubano sabia que atingira o desafio dos dez milhões (eles não), a alemã esquerdista sabia que seu lado tinha sido severamente batido nas pesquisas, o arqueiro coreano sabia que era o melhor na sua categoria, os três migrantes chineses sabiam que sem o homem que vinham de enterrar a vida se tornaria mais dura a cada dia. Neste maligno, indefinido mundo, a velocidade do obturador parou o momento mais raro, um momento de certeza.⁴⁵

Imerso no tempo histórico, o homem moderno munuiu-se de uma câmera fotográfica e se lançou no mundo, ávido por registrar *o* tempo. Registrou *o seu* tempo, a *sua* experiência específica do tempo. Não percebeu que sua invenção, supostamente neutra, estava, ela também, impregnada de uma “historicidade profunda”. Uma historicidade que, como percebeu Foucault, “penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo”.⁴⁶

Desde então, esse homem tem vivido não apenas dentro do tempo histórico, mas também, previsivelmente, nos confins da imagem histórica que é a fotografia. Uma fotografia que, desde sua primeira hora, tornou-se uma espécie de extensão *natural* de sua própria existência espaço-temporal.

(Isso explica porque, no momento mesmo em que a experiência do presente tende a se confundir com o instante, a fotografia passe a ser tacitamente considerada uma espécie de pré-condição de existência. Se, como queria Foucault, a História é “a base a partir da qual todos os seres ganham existência e chegam à sua cintilação precária”,⁴⁷ então, nos confins do tempo histórico, um homem jamais fotografado, no limite, tem sua própria existência ameaçada.)

47 Idem, *ibid.*, p. 300.

Tal sujeição, a rigor, não deveria constituir surpresa alguma. Inventada no contexto da grande descontinuidade da *epistémê* ocidental ocorrida na virada do século XVIII para o XIX (nas palavras de Foucault, esse “acontecimento radical que se reparte por toda a superfície visível do saber e cujos signos, abalos, efeitos podem-se seguir passo a passo”),⁴⁸ a fotografia não teria mesmo como não estampar, na superfície supostamente transparente de suas imagens, os traços do século no qual “a história tornou-se [...] o incontornável do nosso pensamento”.⁴⁹

48 Idem, *ibid.*, p. 298.

49 Idem, *ibid.*, p. 300.

De nosso pensamento e de nossa visão.

IV

Mas a ênfase no instante não foi nem a única nem a mais significativa decorrência (ainda que possa ter sido a mais evidente) dessa historicidade profunda que, desde seus primórdios, impregnou a experiência e a imaginação fotográfica, definindo práticas e usos, protocolos e códigos. Pois não foi apenas o tempo, mas sobretudo o espaço fotográfico aquilo que, desde a primeiríssima hora, se viu mais radicalmente constrangido pelo regime de historicidade moderno.

Como foi isso possível? Em que medida a espacialidade fotográfica foi constrangida, a ponto de, à maneira do que ocorreu com o pensamento do século XIX, ver-se inteiramente “votada ao Tempo, ao seu fluxo [...] porque presa aos modos de ser da História”?⁵⁰

50 Idem, *ibid.*, p. 301.

As condições fundamentais para esse deslocamento advêm de uma transformação epistemológica mais geral, concomitante, *grosso modo*, com o advento da fotografia, subsumida na pressuposição de que, dado que a vida humana e todos os fenômenos que a constituem existem – e só existem – no tempo histórico, e dado que o tempo histórico ocorre e só ocorre no espaço (o espaço antropológico, o espaço habitado pelos seres humanos), então esse espaço necessariamente passa a ser um espaço por definição “histórico” (e, doravante, por coerência, passarei a denominá-lo “espaço histórico”). Quer dizer, não apenas o espaço onde *se dá* o desenrolar do tempo histórico, mas também e sobretudo, como veremos a seguir, um espaço dotado, ele mesmo, de atributos análogos ou idênticos ao do tempo histórico.

De fato, é a partir desse momento que, a exemplo do que ocorre com as

coisas temporais (com “eventos”, “acontecimentos”, “ocorrências”, “fatos”), as coisas espaciais (as coisas que constituem o ser e o modo de ser do espaço) passam a obedecer a um princípio geral de organização análogo aos modos de ser da história.

Tamanha é nossa familiaridade com esse espaço histórico que, por regra, não nos damos conta de que, aquilo que consideramos simplesmente como “espaço” ou espaço “real”, surgiu na verdade como um *outro* espaço.

51 Idem, *ibid.*, p. 301-302.

“Em que outro espaço e segundo quais figuras, as palavras, os seres, os objetos da necessidade tomaram lugar e se distribuíram uns em relação aos outros?”⁵¹ A pergunta foi feita por Foucault, que se indagava sobre as condições necessárias ao surgimento, no decurso de alguns anos apenas, “[d]esses saberes agora familiares a que chamamos, desde o século XIX, *filologia, biologia, economia política*?”⁵²

52 Idem, *ibid.*

Como era de supor, esse outro espaço não se instaurou apenas no campo do saber científico. Ele definiu uma outra experiência, um outro estar no mundo espacial e, muito especificamente, uma nova visão espacial. Uma visão que, como bem notou Foucault, percebe essencialmente o espaço como “espaço de empiricidades”; de empiricidades históricas.

Ora, uma análise mais ou menos sistemática da produção fotográfica histórica sugere que uma das consequências mais radicais dessa inequívoca sujeição espacial aos modos de ser da História foi a suposição, universalmente aceita, de que o espaço da fotografia é uma espécie de duplo espacial (dotados das mesmas qualidades e atributos) de seu, subentende-se, referente real – o espaço (histórico) da vida; foi sobretudo a suposição de que, assim como o espaço da vida é definido, repartido e organizado segundo os modos de ser da história, da temporalidade histórica, o mesmo deveria se dar com o espaço fotográfico que, supostamente, fielmente o representa. Noutras palavras, foi a suposição tácita de que, assim como o espaço da vida obrigatoriamente pertence ao tempo histórico, o mesmo, necessariamente, se dá com a representação fotográfica desse espaço – a fotografia.

O que uma foto exporia portanto não seria apenas o espaço ou um espaço *qualquer* (ou o *seu* próprio espaço), mas, necessariamente, o espaço de um instante histórico específico, o instante em que a foto foi realizada, o instante daquele instantâneo. Um espaço que, por isso mesmo, *necessariamente* contém um “contexto” – o contexto daquele instante histórico; que, *necessariamente*, traz consigo tudo o que, historicamente (ainda que invisivelmente), o atravessa, pouco importando o fato de que tudo isso, a rigor, não cabe (e acaso poderia?) nos confins do quadro: tudo que ocorria no exato instante em que a foto foi feita; e, para além disso, tudo o que ocorreu antes e que viria a ocorrer depois do instante em que a foto foi feita; tudo o que, nesse instante, jazia fora do quadro e que lá restou, para sempre – aquilo que, tendo ficado de fora de quadro, não foi por isso mesmo jamais fotografado. Algo portanto que, a rigor, jamais foi visto, e que portanto (visualmente pelo menos), simplesmente, jamais *teve lugar* –, tudo aquilo que, todavia, por força da imaginação histórica, insistentemente invade o interior do quadro toda vez que nossos olhos históricos se põem a mirar as fotos.

(Cabe ressaltar, de resto, que a fotografia não foi apenas objeto dessa virada epistemológica espacial. Pois ela foi tanto moldada quanto moldou a

espacialidade histórica moderna, como que definindo uma espécie de – crucial – dimensão visual do regime de historicidade moderno. De fato, o papel desempenhado pela fotografia na constituição desse novo regime e de seu espaço foi essencial. Pois o homem moderno não viu/viveu o espaço histórico apenas como seus próprios olhos. Ele o viu, e não raro julgou vê-lo melhor, por meio do olhar mecânico da fotografia. Iniciou-se aí uma circularidade que, ainda hoje, dita tanto nosso modo de ser e estar no espaço da vida quanto o de produzir e ver fotografias. Esta, aliás, é uma das principais características da fotografia histórica: por um lado, ela teria fornecido as imagens *técnicas* que objetivamente registravam e assim confirmaram o pertencimento ao tempo histórico. Mas, por outro lado, sua circunscrição essencial ao regime de historicidade moderna jamais permitiu que essas imagens – supostamente neutras e técnicas – lograssem ser vistas e produzidas segundo princípios de organização que não fossem propriamente os do tempo histórico.⁵³ De modo que se é lícito falar de um processo de mecanização dos dispositivos sensíveis (e também culturais) é igualmente lícito falar de uma culturalização dos dispositivos técnicos/mecânicos da fotografia).

A principal consequência da sujeição ou identificação da especialidade da fotografia moderna à temporalidade histórica foi a proliferação de uma espécie de vício de visão: a tendência generalizada de ver/imaginar espacialidades que exorbitam os limites do quadro.

A esse vício poderíamos chamar de vício de continuidade do espaço fotográfico histórico, pois que resulta da crença generalizada na existência de uma continuidade entre o “contexto” do objeto de uma fotografia (aquilo que estava além do quadro e assim à margem do que a objetiva focalizou e enquadrou, dando origem ao fato fotográfico) e o espaço próprio da imagem fotográfica. A suposição tácita é a de que aquilo que, no instante do ato fotográfico, existia no mundo real de algum modo também existe – persiste, continua – na foto, ainda que invisivelmente.

Essa suplementação do fato fotográfico (da foto) pelo extrafotográfico ocorre em dois níveis distintos. De uma parte, há a suplementação “temática” da foto – aquilo que Barthes denominava o *studium* da fotografia e que, em suas palavras, era produto da “extensão de um campo, que eu percebo suficientemente familiar em função de meu saber, de minha cultura”.

Há contudo um nível de suplementação do espaço fotográfico ainda mais interessante (e quiçá mais surpreendente), pois que ele diz respeito especificamente ao espaço: a tendência a *estender* o espaço fotográfico para além dos limites do quadro, ou seja, a tendência a *situarmos* (e de algum modo vermos) o espaço contido no quadro no contexto espacial de seu referente supostamente real. A suposição é sempre a de que assim como a cena objeto da foto estava imersa no espaço (no espaço da vida, no espaço fenomênico percebido e experimentado pelo fotógrafo), o mesmo ocorre com a foto da cena em questão. Nela, o espaço da vida (aquele “lugar”) subsiste, sobrevive, ainda que invisivelmente. Ora, por mais óbvio que isso possa parecer, nada ampara essa suposição. E isso, desde logo, em razão de que, a rigor, o espaço da cena não incluído no quadro não apenas não foi registrado, mas jamais foi visto por ninguém: seu *ponto de vista* foi exclusiva e excludentemente ocupado pelo filme (ou pelo sensor, no caso da fotografia digital). De modo que é lícito

53 Salvo, uma vez mais, parece-me, no caso da poética surrealista.

dizer que, toda vez que imaginamos/vemos o entorno não-fotografado de uma cena, estamos suplementando a imagem com algo simplesmente inexistente.

Ocioso dizer que, por regra, essa suplementação diminui a percepção da espacialidade própria ou atual do espaço fotográfico. O que se explica facilmente: quem tende a ver o que supostamente existe além do quadro por regra não vê, ou não vê muito bem, o que, inversamente, só existe nos confins do quadro.

V

Aqui, bruscamente, minha reflexão teórica sobre a espacialidade da fotografia história se interrompe, a meio do caminho. E passo à exposição de uma fotografia que, a meu juízo e de acordo com minhas intuições (as intuições de que, como todos nós, vive a cavalo sobre dois regimes de historicidade distintos – o histórico e o pós-histórico)⁵⁴ deliberadamente supera e revoga os limites da fotografia histórica: a fotografia de Alair de Oliveira Gomes (Valença, 1921-Rio de Janeiro, 1992).

Antes de expor algumas fotos de Alair Gomes (em especial as séries *A Window in Rio*, *The Course of the Sun* e *Sonatinas, Four Feet*), gostaria de mostrar algumas fotos, muito diversas e ordinárias, de Ipanema – bairro carioca onde (vale dizer, o “lugar” onde) Gomes produziu a parte mais significativa de sua obra. Em todas essas imagens, sem exceção, percebo um padrão: a prevalência do tempo histórico e de suas continuidades; a insistente presença de um extrafotográfico (tanto temático quanto espacial) que, com enorme facilidade, se imiscui no espaço fotográfico. São imagens que revelam como a imaginação histórica pautou o ato fotográfico, e como ainda pauta a nossa percepção do espaço fotográfico.

Nas operações fotográficas de Gomes (e não apenas dele),⁵⁵ ao contrário, percebo a capacidade de travar essa invasão, essa sujeição da prática da fotografia à imaginação, à visualidade da fotografia histórica.

Infelizmente não tenho, por ora (trata-se de uma pesquisa em andamento), como ir além da enunciação de alguns temas e procedimentos que, segundo creio, atestam como e em que medida, Alair Gomes constrói um espaço fotográfico meta-histórico, porque já não mais constrangido pelo regime de historicidade moderno. São eles:

- esvaziamento do instante, da crucialidade do instante;
 - ênfase na permanência, não na transformação;
 - subversão da ordem temporal, da temporalidade natural;
 - confusão das temporalidades histórico-antropológica e, digamos, geológica;
 - interdição da paisagem;
 - interdição do “lugar”;
 - criação de um ambiente autônomo para suas imagens – um ambiente que logra escapar do contexto ou ambiente próprio ao real histórico.
- A continuação deste ensaio deve se ocupar do desenvolvimento desses temas.

54 Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Cascatas de modernidade”, Op. cit.

55 Trabalho atualmente com a hipótese de que Alair Gomes integra uma plêiade de fotógrafos que, por volta dos anos 1969/70, coloca em crise a fotografia histórica, dando início à experiência fotográfica contemporânea meta-histórica.

Em toda a parte: o fotógrafo como poeta no Recife de 1950

Fabiana Bruce Silva¹

Resumo

Este trabalho, cuja documentação elementar são fotografias de uma coleção privada, tem por objetivo compreender as especificidades da fotografia praticada no Recife na década de 1950. Na busca de viver a experiência de fotografar como um meio autônomo de expressão em relação às artes plásticas, esses fotógrafos fundaram entidades que se dedicavam a “arte fotográfica”. Entendiam, como amadores, que a imagem a ser capturada estava em toda a parte e que só era preciso aprender a ver, aprender a “andar com os olhos abertos”. Assim, as imagens estavam muito mais no próprio fotógrafo que deveria ter em mente a compreensão de como compor uma boa fotografia. Consideramos que estes fotógrafos são pioneiros na arte de reinventar o mundo através da fotografia em terras pernambucanas; eles marcam como entidade da sociedade civil e em suas caminhadas pela cidade do Recife, novos roteiros, outras relações e formas de vivenciar a paisagem local.

Palavras-chave

Foto Cine Clube do Recife – FCCR; Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR; Fotoclubismo; Fotografia moderna.

Contando histórias...

Um grupo de artistas, considerando a fotografia como um meio de expressão cultural, idealizou a criação do Foto Cine Clube do Recife uma sociedade voltada especialmente para o campo da arte fotocinematográfica, objetivando a divulgação dos costumes, da vida da nossa cidade, com seus monumentos, seu povo, e ainda mais, iniciando uma cultura e uma arte, de plasticidade admirável, de penetração absorvente, mediante o curso de fotografia, mantido pelo FCCR desde 1948.

Nasceu o curso de fotografias no Recife, no dia 21 de setembro de 1948, graças à iniciativa da Sociedade de Arte Moderna do Recife, sociedade esta idealizada pelo arquiteto e pintor Helio Feijó Sampaio. Um ano depois foi fundado o FCCR com todas as formalidades jurídicas e legais. Em 1951, realizou a sua 1ª exposição interna de fotografia. A vida de atividades do FCCR teve seu ponto alto no campo da cinematografia, quando realizava na sua sede provisória, projeções semanais de documentários, alguns dos quais por ele mesmo produzidos.

No princípio funcionava o FCCR no Cais José Mariano nas dependências da empresa de cinema Novarel. Depois de algum tempo, a separação de vários sócios – causada pela criação de outra entidade (Associação Cinematográfica de Amadores – ACA) onde somente os assuntos de caráter puramente cinematográficos eram tratados. Posteriormente o FCCR ocupou uma dependência do Foto AB (Alexandre Berzin) local onde já funcionava o curso de fotografia patrocinado pela Sociedade de Arte Moderna, cedida gentilmente pelo proprietário daquele Foto Studio, o qual foi um fundador do FCCR.

¹ Doutora em História. Professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

2 Documento avulso, s/d. Datilografado, com cópia carbono. Coleção Alexandre Berzin/ Foto Cine Clube do Recife – Fundação Joaquim Nabuco (AB/FCCR – FJN), Recife, PE. O documento conclui informando que o FCCR é declarado entidade de utilidade pública pela lei estadual n. 2398 de 9 de março de 1956.

3 Esta iniciativa pode ser pensada dentro de um sentimento de *universalidade* que eclodiu no pós-guerra e que impeliu o homem para a ação. Cf. ARENDT, Hannah. "A quebra entre o passado e o futuro". In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 28-68; para o Dr. Van de Wizer, médico e fotógrafo, fundador, em 1950, da *Fédération Internationale de l'Art Photographique* – FIAP, em Berne, Suíça, era preciso "reconhecer na fotografia um meio ideal de contatos internacionais amigáveis". Disponível na Internet: <<http://www.fiap.net/historique.php>>. Acesso em: 15 ago. 2004. Existem documentos da FIAP na Coleção AB/FCCR. Sobre a questão ver também COSTA, Helouise e RODRIGUES, Ricardo. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/FUNARTE, 1995; para o caso do Foto Clube Brasileiro, no Rio de Janeiro, ver: ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem. A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói: UFF-CEG-ICHF, Dissertação de Mestrado, novembro de 1990.

4 Ver REZENDE, Antonio Paulo. (Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: GE/SEC/FUNARPE, 1997, p. 104; e CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Coleção Descobrimos o Brasil), 2002.

5 SOARES, José Arlindo. *A Frente do Recife e o Governo do Arraes. Nacionalismo em crise – 1955/1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; e BRAYNER, Flávio Henrique Albert. "Alguns aspectos da relação entre o Partido Comunista e a Frente do Recife (1956/1964)". In: REZENDE, Antonio Paulo. *Recife: que História é essa?* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987, p. 177-227.

6 CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi. A luta clandestina*. Recife: Editora Guararapes, 1985, p. 34.

7 Abelardo da Hora, escultor pernambucano, nascido na cidade de São Lourenço da Mata, Zona da Mata de Pernambuco, em 31 de julho de 1924. Cf.: CLÁUDIO, José. *Memória do Atelier Coletivo (Recife, 1952-1957)*. Recife: Artespço, [198-?], p. 15.

8 Clodomir Bezerra (1932-1998) fotografou também para o *Jornal do Commercio*, principalmente no "suplemento feminino", na década de 1950. Em 1963 foi presidente e sócio fundador da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos da Imprensa de Pernambuco (ARFPE, 1963) – Brasil, e também trabalhou com cinema. Clodomir foi aluno do 8º curso de fotografia, durante o 1º semestre de 1953, possuía uma Zeiss-Ikon. Associou-se ao FCCR com 20 anos, em 31 de dezembro de 1952. Trabalhava, quando entrou para o FCCR, na Great Western Telegraph na Praça do Arsenal da Marinha, no Bairro portuário do Recife. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

9 CAVALCANTI, Paulo. Op. cit., p. 38. Alexandre Berzin era letão, de Riga. Nascido em 1903, chegou ao Recife em 1928.

Daí por diante, o FCCR firmou-se definitivamente, ampliando suas atividades, não só concernentes à arte fotográfica, porém às várias manifestações artísticas que se entrelaçam no mundo maravilhoso da sensibilidade. O FCCR sente-se, naturalmente orgulhoso da sua existência profícua e realizadora, produzindo artistas de renome que se projetaram nos salões nacionais e internacionais de fotografia e cumprindo um programa de publicidade das *cousas* do Recife, da sua gente, muitas vezes colaborando com entidades públicas, como o Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura, a Sociedade de Arte Moderna, a Escola de Belas Artes, o Patrimônio Histórico, no esforço de ser útil à sociedade.

Quanto aos alunos do seu curso, está provado não somente a eficiência pedagógica, no que se refere ao método de aprendizagem, mas e, sobretudo, a sutileza com que ele desenvolve em cada um, despertando-lhes as qualidades latentes através dos ensinamentos da estética ligada à cultura. E não apenas se resumem suas atividades à cultura fotográfica, onde seu sentido é mais vigoroso e pelo qual o FCCR é caracterizado, como se pode observar as suas realizações nesse setor promovendo conferências sobre cinema e já tendo realizado três exposições nacionais de grande êxito. As exposições nacionais de fotografia, promovidas pelo FCCR demonstraram um desusado interesse público, como se pode observar nos livros de registros, os quais nos informam de uma frequência de mais de trinta mil pessoas. Recorde excelente e ainda não ultrapassado por nenhuma outra exposição de arte e cultura aqui no Recife. E ainda o FCCR se envaidece de ter projetado além das fronteiras de nossa pátria o nome e a publicidade do Brasil, tendo sido premiado várias vezes em exposições internacionais como foi na Argentina e na França. Além disso, outras atividades de caráter social e filantrópico fazem parte do programa do FCCR: excursões, hora de arte, visitas em hospitais, orfanatos etc.

Alexandre Guilherme Berzin. Presidente.²

É por interesse e livre iniciativa de indivíduos da classe média que se espraíram pelo Brasil, principalmente depois de 1945, diversos clubes entre eles os de fotografia. Muitas dessas entidades são fundadas por estrangeiros.³ No Recife, em 1950, havia várias espécies de clubes, desde as associações de escritores como a União Brasileira de Escritores (UBE), o Kennel Club (clube de criadores de cães) e as associações de amantes de orquídeas até as Rádio Clubes, que já existiam desde a década de vinte.⁴ A prática clubista indicava uma mobilização da sociedade civil que se estendia também à política de renovação partidária que se apresenta na estruturação da Frente Popular do Recife (1955-1964).⁵ Quando imaginamos um clube de fotógrafos amadores sendo estruturado nessa época, no Recife, pensamos, inclusive, que uma de suas atividades seria a de fazer o registro visual daquela efervescência cultural em que vivia a cidade, pois o que se dizia era que o Recife era agora um lugar onde "editavam-se revistas e jornais literários, realizavam-se debates entre escritores e artistas plásticos, fundavam-se entidades especificamente de intelectuais".⁶

Nesse cenário, o escultor Abelardo da Hora é um desses artistas que agitam a cidade. Através dele foi possível visualizar uma primeira referência ao Foto Cine Clube do Recife, porque dentre outras atividades que aconteceram quando do funcionamento da Sociedade de Arte Moderna do Recife, dirigida por aquele artista, figura um curso de fotografia.⁷ Este curso, segundo o cro-

nista Paulo Cavalcanti, “inovava métodos, despertando valores novos, como Clodomir Bezerra e outros que se tornaram mestres no ofício”.⁸ À frente do curso, completa brevemente Cavalcanti, estava Alexandre Guilherme Berzin, um fotógrafo “alemão”, diz o cronista, e um dos fundadores do FCCR.⁹ É preciso acentuar que um curso de fotografia mobilizava recursos financeiros e uma disponibilidade de tempo que apenas a classe média urbana (profissionais liberais ou autônomos) poderia dispor. O curso, além disso, nos conta Abelardo, não funcionava numa sede própria, mesmo porque a SAMR não possuía esse espaço. Os interessados em fotografar no Recife eram muitos, principalmente moradores urbanos do Bairro da Boa Vista, onde ficava a sede do Foto Clube, e dos bairros de Santo Antônio e de São José, no centro da cidade.¹⁰

Acompanhando ainda o relato de Paulo Cavalcanti, um dos poucos registros que possuímos dessas atividades culturais na década de 1950, encontramos também outros “artistas plásticos de inegáveis talentos”, em suas palavras, que, junto com Abelardo da Hora, lideravam a Sociedade de Arte Moderna do Recife, como Hélio Feijó e Ladjane Bandeira. A SAMR, dizia-se, congregava o que de mais moderno poderia haver em nossa cidade sobre arte. Hélio Feijó, referenciado também no histórico de autoria de Berzin, era irmão do governador eleito pela Frente do Recife, Cid Feijó Sampaio, em 1958. Idealizador da SAMR, arquiteto, pintor e desenhista, era também, como funcionário público, “a ponte com o Departamento de Documentação e Cultura do Município”, nos dizeres de Berzin, instituição com cujo apoio muitos dos trabalhos artísticos e fotográficos do FCCR eram promovidos e divulgados.¹¹ Já Ladjane Bandeira, cofundadora da SAMR, era pintora e jornalista e, em 1958, lamentava o “esquecimento” da Sociedade, posto que seu principal articulador, Hélio Feijó, residia distante, no interior de São Paulo. Crítica de arte, Ladjane publicava com regularidade na revista *Nordeste* e era colunista do *Jornal do Commercio* onde escrevia sobre arte moderna.¹²

Ao examinar a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), assim como o Foto Cine Clube do Recife (FCCR), constatamos que ambos possuíam estatutos registrados em cartório. Os estatutos são documentos que podem ser entendidos como “códigos de postura” que estabelecem formalmente o perfil da entidade, suas disposições e dirigem seu funcionamento. A SAMR, além de contar com este documento de organização interna, pretendia funcionar também, nos dizeres de Abelardo, como um “centro de artes”, uma “universidade popular”, um atelier cujo acervo em peças estava disponível ao uso dos associados e do público.¹³ Para Abelardo da Hora, a SAMR é decorrência de sua primeira exposição individual realizada na sede do Sindicato dos Empregados do Comércio que ficava na Rua da Imperatriz, nº 67, no Bairro da Boa Vista, e que ocorreria no ano de 1948.¹⁴ Seu estatuto de fundação é publicado como brochura com doze páginas, contendo 28 artigos aprovados em três de setembro de 1949, sendo registrada como “Sociedade” em 21 de novembro de 1949.¹⁵ No que diz respeito aos fins, o estatuto da Sociedade de Arte Moderna do Recife prevê em seu primeiro artigo que “independente de raça e credo político ou religioso, [a SAMR visa] contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico do Recife e pugnar pela expansão de uma arte bem orientada, educando o público e instruindo-o na seleção de valores”.¹⁶ É tanto

10 Também participavam moradores de cidades vizinhas como Olinda, Jaboatão, Nazaré da Mata, Caruaru, Ribeirão, Tamandaré, Garanhuns e Triunfo. No Estado da Paraíba: João Pessoa e Campina Grande. Neste caso, os consócios eram classificados como “correspondentes”. “Proposta para sócio” do FCCR, documento da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

11 A DDC transformou-se depois de 1964 em Secretaria de Educação e Cultura do Recife. Sobre a trajetória política de Cid Sampaio, a Frente do Recife e o Governo de Miguel Arraes, cf: SOARES, José Arlindo. Op. cit., entre outros.

12 Revista *Nordeste*, Recife, setembro de 1958, nº 6, único exemplar da Coleção AB/FCCR da FJN – Recife, PE. Sobre a importância da arte de Abelardo da Hora para esta geração de artistas, é interessante considerar que “durante os anos de 1957 e 1958, [ele] expôs em vários países da Europa, na Mongólia, na Argentina, em Israel, na antiga União Soviética, na China e nos Estados Unidos”. Disponível na Internet: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 15 ago. 2004. Sobre Feijó, ver depoimento de Ladjane em CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. *Hélio Feijó. Leitura de imagens*. Recife: FJN/Massangana, 2001, p. 143; e também entrevista com Edmond Dansot, em 24 e 27 de julho de 2003; ver também o depoimento de Wilton de Souza sobre Ladjane, “uma amiga extraordinária”, em CLÁUDIO, José. Op. cit., p. 72.

13 Segundo entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004, não há documentação da SAMR, salvo a *Memória do Atelier Coletivo*, de José Cláudio. Abelardo faz referência também a documentos que se encontram no Clube da Gravura, no Rio Grande do Sul.

14 Entrevista com Abelardo da Hora em 16/07/2004.

15 “Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR”, 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE. Em depoimento de Maria de Jesus Costa (escultora) há a seguinte referência: “No ateliê de Hélio [Feijó] e Ladjane [Bandeira], na Rua da Imperatriz, fizeram-se as primeiras reuniões para a criação da SAMR. A exposição de Abelardo da Hora, na Associação Comercial, foi o marco decisivo para a fundação da Sociedade de Arte Moderna”. In: José Cláudio. Op. cit., p. 65.

16 Vejamos os nomes de alguns sócios da SAMR: Abelardo da Hora, escultor; Hélio Feijó, pintor; Maria de Jesus Costa, escultora; Augusto Reinaldo, pintor; Delson Lima, fotógrafo e desenhista; Alexandre Berzin, fotógrafo; Pelópidas Silveira, engenheiro; Dóris Marinho Rego, química; Paulo Cavalcanti, escritor; Tilde Canti, pintora; Antônio Franca, escritor; Carlos Luiz de Andrade, jornalista; Carmita Andrade, assistente social; Ionaldo Andrade Cavalcanti, pintor; Wilton de Souza, pintor; Abelardo Rodrigues, paisagista; Abaeté de Medeiros, fotógrafo; Clóvis Melo, jornalista; José Césio Regueira Costa, escritor; Lula Cardoso Ayres, pintor; Manoel de Souza Barros, escritor; José Otávio de Freitas Junior, psiquiatra; Eduardo Wanderley Filho, médico; Hans Klein, padre; Luiz Beltrão, jornalista; Hermilo Borba Filho, teatrólogo; Jonas Ferreira Lima, jornalista; Walmir Maranhão, poeta; Manoel Caetano de Andrade, engenheiro; Neuza Cardin, escritora; Waldemar das Chagas, escultor; Carlos Duarte, advogado; Aderbal Jurema, jornalista; Ladjane Bandeira, pintora; Darel Valença, pintor; Arnaldo Marques, médico; Octavio de Moraes, jornalista; Gilvan Samico, pintor; Terezinha Costa Rego, pintora; Murilo Costa Rego, escritor; Zuleno Pessoa, pintor; Aloizio Albert, escritor; Paul Evim, escritor; Maurício Dimenstein, comerciante. In: José Cláudio. Op. cit., p. 71. Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife, 1950. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

17 Depoimento de Ladjane Bandeira. In: José Cláudio. Op. cit., p. 54–56.

que em muitos depoimentos sobre a SAMR (herdados pelo Atelier Coletivo) fica explicitada a intenção na constituição deste caráter formador, marcante, de uma “individualidade coletiva” da arte do Recife, em consequência de seus membros, nos dizeres de Ladjane, “se sentirem afins em seus interesses, em espírito, em cultura”.¹⁷

Quando comparamos os estatutos das duas entidades, a SAMR e o FCCR, procuramos apresentar e discutir algumas de suas complementaridades e discordâncias, na tentativa de esclarecer como essas práticas convergem na concepção de uma arte fotográfica assim praticada: não é um território de consenso, é muito mais um lugar de exercício e aprendizagem. Parecendo ser mais complexo que o seu congênere, o estatuto do FCCR, fundado em 30 de setembro de 1949, consta de 39 artigos, possuindo certificado de registro e inscrição de sociedade civil de número 503, de 31 de maio de 1952, no 1º Cartório de Títulos e Documentos do Estado de Pernambuco. Um extrato desse documento é publicado, em 22 de maio de 1952, no Diário Oficial do Estado. Reproduzindo parcialmente este estatuto, percebemos que a sua finalidade é exposta de forma bem específica. Professando menos a constituição de uma “arte bem orientada”, o FCCR pretendia prezar pelo exercício da fotografia e do cinema. Ficando aberta ao integrante, preservados os postulados internos da entidade, a opção de se agregar a qualquer outro tipo de sociedade afim, reforçando a prática gregária. O documento diz o seguinte:

Art. 1º – O Foto Cine Clube do Recife, tem por fim propagar e incentivar a arte fotográfica e cinematográfica em todos os seus aspectos e modalidades.

§ único – Desde que não afete a sua organização particular e autônoma, o Clube poderá participar de associações que tenham o objetivo de congregar entidades de natureza idêntica à sua.¹⁸

18 Assinam o documento, como fundadores, “Diretoria Argemiro Falcão Presidente, brasileiro, casado, proprietário residente à Rua Visconde de Jequitinhonha s/n Boa Viagem, Reginaldo Carneiro da Cunha, Secretário, brasileiro, casado, militar, residente à Rua Bispo Cardoso Ayres, n. 215, bairro da Boa Vista. Everaldo Marques Tesoureiro, brasileiro, casado, comerciante residente à Rua do Hospício n. 199. Certidão do registro n° 503, livro A n° 7 de R.P.G., fl. 29–v, do 1º Cartório de Títulos e Documentos, Rua Diário de Pernambuco, 107, 1º andar”. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

19 Cf. a análise de Bourdieu sobre a cultura camponesa na França e a fotografia. In: BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. “Le Paysan et la photographie”. *R. franç. Sociol.*, VI, 1965, 164–174. Disponível: www.persee.fr

20 Cf. CLÁUDIO, José. Op. cit., p. 54–56.

Entendemos que um projeto de sensibilização pela arte, pela fotografia e pelo cinema caracteriza a ação de ambas as associações: havia um interesse daqueles que faziam parte das entidades em constituir um espaço de encontro e debates sobre arte, cultura e fotografia, de “educação dos sentidos”.¹⁹ No caso da SAMR, essa proposta se configura numa busca de “boa orientação” em relação aos valores artísticos. Identificando uma carência na formação das artes no Recife, mas ao mesmo tempo chamando atenção para a necessidade de reconhecer que alguma coisa estava sendo modificada na direção de uma expansão e seleção de valores, Ladjane procura acentuar que em 1950 os pernambucanos possuem como que uma forma própria de expressão, uma “individualidade coletiva”, como um caráter.²⁰ Já o discurso constitutivo do FCCR preza pela autonomia da prática fotográfica para além do escopo identitário local. É fácil compreender porque: era preciso explicitar a fotografia como meio de expressão autônomo, humanista, que excedia às fronteiras nacionais, como vínculo de fruição – o saber lidar com o equilíbrio das imagens num quadro. Por isso que a prática fotográfica podia estar, aí sim, como corpo técnico especializado, integrada (universal) a outras atividades e entidades congêneres. Neste caso poderíamos fazer uma pergunta que parece já ter perdido a pertinência: se a fotografia se explicaria pela arte? Supomos, porém,

que esta era uma das questões de Alexandre Berzin, de sua época, de seu lugar social. Neste sentido sua prática fotográfica é exemplar: ele fotografava como independente, para o povo, em seu Foto AB da Rua da Imperatriz, fazendo retratos e registrando eventos sociais e para instituições públicas que dele demandavam o registro de obras e eventos de propaganda dos governos estaduais e municipais. Mas não era somente registros o que fazia.

Compreendemos que a prática de Berzin é espelhada nas propostas da SAMR e do Foto Cine, enquanto entidades da sociedade civil que congregam algumas ações de distinção na sociedade pernambucana: a primeira, procura voltar-se para dentro, para o que eles chamam de “defesa e preservação das características da cultura pernambucana”. Libertando-se dos academicismos e fazendo pouco caso dos cosmopolitas, eles pretendem herdar um regionalismo que trás de volta, em 1950, o vínculo do pernambucano com o chão histórico, esboçado desde a década de 1920 por Gilberto Freyre.²¹ No segundo caso, sabia-se que o lugar da fotografia era o registro eventual que se fazia, aos poucos, artístico, no sentido de uma “fotografia pura”, como forma de expressão que declarava aproveitar-se das lições da técnica, difundidas principalmente no vínculo com uma prática industrial e comercial: o que tendeu numa busca de voltar-se para fora enquanto coletividade, aceitando o ingresso de todo aquele que almejasse (re)conhecer a fotografia (e a cinematografia) como nova escrita do mundo.

Mesmo assim, artistas e fotógrafos compartilham uma postura semelhante em relação à recusa de “influências” estéticas.²² Abelardo, acentuando a tese da “individualidade coletiva” proposta por Ladjane e recordando-se muito mais do Atelier Coletivo do que da SAMR, que mais parece ter ficado nas formalidades estatutárias, considera que sua função era reunir quem gostava de praticar arte. O Atelier não se via como uma escola. Era muito mais um lugar de experimentar, onde se investia na intenção de surpreender e chocar. Era preciso desenhar a rua, sair do espaço fechado “com cheiro de terebentina” e da repetição do academicismo, utilizando o método da pose rápida, como o TAO chinês, como numa fotografia.²³ E a rua é o lugar por excelência do fotógrafo. É na rua onde é possível fabricar a presença de algo que não está mais lá; de um outro tempo-espaço, mais distante e eterno.²⁴ Alguns desses momentos chegam a caracterizar determinados lugares entre histórias e imagens, como é o caso de muitas das fotografias que foram produzidas no Recife, então. Percebemos pelas fotografias dos Salões do FCCR – e este é um tanto o propósito do grupo fotoclubista – que a intenção, para além da rua de onde se tiravam tipos e temas, era que fosse produzida uma obra de referência que deixasse a marca do fotógrafo; nesse sentido, uma arte fotográfica. Essa atividade congregava também o registro da coisa visual, que pode ser pensada como outra forma de escrita. Praticando-se a fotografia buscava-se igualmente aquele momento imponderável, registrado como instigante e não menos surpreendente momento de equilíbrio. O fotógrafo precisava então aprender a desenhar para fabricar mentalmente seu próprio instantâneo.

21 Idem, p. 81.

22 Idem. Sobre as influências de Rivera e Degas na arte do Atelier Coletivo, cf. CLÁUDIO, José. Op. cit., p. 20; Abelardo, entrevistado em 16 de julho de 2004, considera ter sido seu próprio norte; entre os fotógrafos, Ajax Pereira, entrevistado em 10 de fevereiro de 2004, diz ter por referência o nome do fotógrafo francês Ferdinand Pierreck, retratista como ele; Dilermando Torres denuncia ter conhecimento da obra fotográfica de Edward Weston.

23 Sobre a pose rápida, ver entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004, e também os depoimentos de Bernardo Dimenstein e Ivan Carneiro, entre outros: In: CLÁUDIO, José. Op. cit., p. 64 e 68; para Ladjane Bandeira, Abelardo se empenhava pela liberdade criadora e também pelo livre aproveitamento de temas populares e folclóricos, e assim fez escola. Sua personalidade agregava os demais associados. “Realizava uma arte vigorosa, sombria, agressiva, cheia de arestas físicas e políticas. Um trabalho de protesto e acusação, de profundo e consciente amor aos que sofrem sem esperanças, senão remotas”. Idem, p. 54; sobre a questão do Atelier, acredita que ele não ser pensado como uma escola: idem, p. 76.

24 Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1987; SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

Fig. 1. Marca da Sociedade de Arte Moderna do Recife, desenhada por Augusto Reinaldo. Estatutos da SAMR. Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife, PE



A observação das logomarcas das duas entidades pode ainda nos ajudar na elucidação e caracterização de suas práticas. No emblema da SAMR, um olho humano seleciona um pedaço (ângulo) do mundo. Ele é colocado embaixo e fora de um circuito delimitado, como um espaço multiforme, circunscrito a um retângulo. De um ângulo próprio ele se projeta para fora, para cima, ao infinito e para dentro do circuito, suponhamos, do âmbito marcado de dentro e de fora por linhas vertical e horizontal adicionadas de cada lado – como o olhar direto e a ação do artista, da Sociedade. Já no símbolo do FCCR, o lugar do olhar não é o olho humano, mas um lugar intermediário resultado do encontro de duas linhas, traçado embaixo e ao lado de um quadro. As linhas se cruzam num pequeno retângulo, uma caixa, que representa a máquina fotográfica: a câmara obscura. As linhas ascendem, formando um ângulo que vaza um diafragma cuja imagem, a partir de então, se projeta para fora de outro retângulo maior: da máquina para o mundo. A base da projeção que segue para fora sugere um rasgo limitado, uma tela – a fotografia –, enquanto que ao redor do retângulo maior, vários pontos denunciam as “n” possibilidades de imagens do mundo que podem ser “clicadas”, como fragmentos ainda não projetados por este olhar. A imagem pode caracterizar a própria fotografia, um rompimento com a natureza, um esquecimento do corpo que fotografa pela técnica, pelo uso do aparelho, da máquina fotográfica.²⁵

25 Cf. FATORELLI, Antonio. “Fotografia e modernidade”. In: SAMAIN, Etienne. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 85–97.

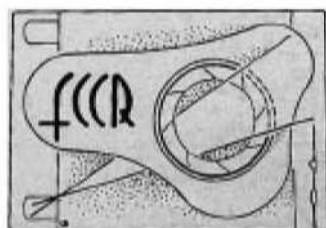


Fig. 2. Marca do Foto Cine Clube do Recife. Dos Catálogos de Exposições, 1954, 1955 e 1956. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

As atividades do FCCR

Os estatutos do FCCR discriminam que para se associar ao clube era preciso inscrever-se através do preenchimento de uma “Proposta para sócio”. O candidato a sócio, por sua vez, precisava ser indicado por alguém já conhecido ou por algum membro do FCCR. Passando por uma sindicância, a proposta era avaliada em sessão ordinária e, se aprovada, o “indicado” tornava-se consócio, não antes de pagar uma jóia que podia ser mensal ou anual. Durante o período de 1950 a 1960, o FCCR teve 643 associados registrados.²⁶

Apesar de terem princípios gregários relativamente comuns, no caso do FCCR, era necessário, para fazer parte, disponibilizar maiores recursos, que envolviam inclusive a compra de equipamentos fotográficos, em sua maioria importados. Para a SAMR, cujo material de trabalho era o papel, o gesso, a madeira, o barro, o acesso ao referido clube era teoricamente menos restrito em relação ao que acontecia no FCCR, cujos gastos com filmes, químicos, papel fotográfico etc. – apesar de serem cotizados, e por isso a mensalidade – eram maiores. Na SAMR, apesar do estatuto estipular uma contribuição de Cr\$ 10,00 e deixar em aberto a possibilidade das doações, havia uma mobilização para abrir o acesso à Sociedade por meio da gratuidade, como uma

26 Os números são os seguintes: foram encontrados 508 formulários de “Proposta para sócio”, o último número de inscrição foi o 619. Além destes foram encontrados mais 24 formulários sem número de inscrição, somando um total parcial – porque não podemos prever se existem outras fichas preenchidas havendo também lacunas nas inscrições – de 643 consócios, numa média de 64 inscritos por ano.

“universidade popular”, muito embora houvesse também o cobrador, papel desempenhado por Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto.²⁷ Este princípio norteou o pensamento de seus dirigentes, como é o caso de Abelardo da Hora.²⁸

Para Alcir Lacerda, fotógrafo que se associou por duas vezes ao FCCR, em 1951 e em 1957 – na primeira, levado por seu irmão Alcêdo Lacerda, consócio ativo, e da segunda vez por Berzin – o FCCR era um lugar de elite, das “moças de sociedade”, para onde acorriam profissionais liberais da cidade que crescia e se industrializava. No FCCR havia o convívio de médicos, advogados, artistas plásticos, engenheiros, comerciantes, comerciantes e industriais, entre outros, que praticavam a fotografia como *hobby* ou *sport*. Mesmo que tenhamos encontrado um estivador nas relações de alunos dos seus cursos, estes não eram comuns naquele ambiente.²⁹ Em seu depoimento, econômico de palavras, Alcir nos resumiu o significado de Alexandre Berzin para ele, que se profissionalizava fotógrafo: “... para mim ele foi tudo”. Em 1952, sua empresa, a ACÊ filmes já havia sido criada. E, até hoje, Alcir, mesmo fazendo fotografias coloridas e em *studio*, prefere o preto & branco e passar dias “viajando por esse interior nordestino” fazendo fotografia como documento (documentário) social. Alcir nos conta que quando entrou pela primeira vez no FCCR participara de um concurso interno. Havia feito, num amanhecer em Tamandaré, várias fotografias. Numa delas, uma vaca se posicionou numa contraluz e fazia uma composição interessante com o fundo da praia. No julgamento, o voto de Minerva chamou atenção para a magreza do animal e ele foi desclassificado. Jovem, afastou-se do clube.³⁰

Ambas as entidades faziam não somente exposições, mas também promoviam cursos.³¹ Na sede do FCCR, à Rua da Imperatriz, nº 246, aconteciam os salões internos onde as fotografias eram expostas, avaliadas e intercambiadas. Os salões externos aconteceram em outros espaços do Recife, e depois, em outras cidades do Brasil e de fora. Os salões faziam parte do processo de aprendizado e da experiência de fotografar. Na SAMR havia o compromisso acordado pelo estatuto de que houvesse a manutenção de uma escola interna (art. 4º), que poderia ser o Atelier Coletivo, enquanto que no FCCR, a condução das atividades fotográficas dizia respeito às Diretorias Técnicas – Fotográfica e Cinematográfica –, que poderiam ser consideradas como a razão de ser do clube;³² o que não impedia que houvesse nas suas dependências um curso de fotografia semestral aberto a não sócios e ministrado por Berzin. O lugar das aulas de fotografia, depois de ter sido na sede da SAMR, passou a ser o Foto AB, situado na sede do FCCR, no primeiro andar, em cima da Livraria Colombo, segundo Abelardo da Hora, no bairro da Boa Vista. No segundo andar do mesmo casarão, morava Alexandre Berzin.³³

No FCCR havia um grupo dedicado às atividades cinematográficas. Esta tradição dos foto clubes é iniciada no Brasil com o Foto Clube Bandeirante, que surge em 1945, motivado pela crescente importância que o cinema e o filme documentário adquire no pós-guerra. O FCCB agrega um grupo de cineastas amadores num Departamento de Cinema sob a direção de Jean Jurre Roos, alterando assim seu estatuto e acrescentando o “Cine” à sua denominação.³⁴ No caso do FCCR, o diretor de Cinema era Armando Laroche, francês, técnico industrial. Laroche era um excelente cinegrafista de filmes educativos.

27 A expressão “universidade popular” é de Abelardo da Hora, entrevistado em 16/07/2004; ver depoimento in CLÁUDIO, José. Op. cit., p. 73.

28 Entrevista com Abelardo da Hora em 16/07/2004. Abelardo coloca que os que se dedicavam à arte na SAMR eram na maioria uns “coitados” de recursos e que muito do material usado, principalmente o gesso, ele fornecia de suas próprias obras.

29 Entrevista com Alcir Lacerda em 10/02/2004. O depoimento de Alcir confirma o caráter elitista do clube de fotografia, já que possuir equipamento fotográfico ainda demandava altos investimentos financeiros no Recife de 1950. É o que vemos, por exemplo, na experiência de Adilson Teixeira de Oliveira, não associado do FCCR. Como conta este fotógrafo amador: “Adquirido o sonhado instrumento [a máquina fotográfica] e com poucos recursos, vê-se impedido de frequentar um curso regular de fotografia, porém, pelo prazer que essa atividade lhe desperta, nos fins de semana, dedica-se como autodidata a esse aprendizado, num processo de erro e acerto, fixando inicialmente alvos domésticos e familiares, apertando o botão”. O instrumento é uma Yashicaflex; o fotógrafo autodidata, um Auxiliar (depois Técnico) de Mecânico em Refrigeração da Indústria Brasileira de Pescados e Frios – INBRAPE, localizada, em 1959, no Cais de Santa Rita, em frente ao Armazém 16, no Bairro de São José, no Recife. In: LOPES, Josefa Martins da Conceição. *Memória da imagem: o testemunho do telespectador*. Dissertação de Mestrado em Comunicação pela UFPE, Recife, 2001, p. 45-49.

30 Entrevista com Alcir Lacerda, em 10/02/2004.

31 Foram 52 cursos, realizados por 28 anos seguidos, formando 521 fotógrafos, entre 1948 e 1976.

32 Abelardo da Hora conta que a experiência do Atelier Coletivo proporcionou a criação do Movimento de Cultura Popular, o MCP. Entrevista com Abelardo da Hora, em 16/7/2004.

33 A livraria Colombo ficava na Rua da Imperatriz, nº 254, segundo documento do acervo do FCCR. O FCCR – Rua da Imperatriz, nº 246 – ficava próximo à Praça Maciel Pinheiro e ao Teatro do Parque. Hoje há no local uma casa de lanches: a Sertanense. Segundo depoimentos de pessoas que viveram à época, a Sertanense, sucedeu à antiga Sertã: repartida em várias lanchonetes pelo centro do Recife.

34 “Foto Cine Clube Bandeirante – história. A fotografia vista como arte”. In: *Boletim informativo de 45 anos de Bandeirante*, de 1984, fornecido pelo Sr. Eduardo P. P. Salvatore. Disponível em: <http://www.fotoclub.arte.br>.

35 Entrevista com Ajax Pereira, em 10/02/2004.

36 Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

37 "Histórico do 2º Concurso Nordestino de Cinegrafistas Amadores, realizado em Recife, de 20 a 27 de novembro de 1954". Documentos da Coleção FCCR/AB – FJN, Recife, PE.

38 O método é o mesmo no FCCB de São Paulo, cuja anuidade – em 17/07/2004 – era de R\$ 90,00 (noventa reais): quase um terço do nosso salário mínimo à época: R\$ 260,00. Disponível: em <http://www.fotoclub.arte.br>.

39 Disponível em: <http://www.oaixa.com.br/bancodedados/salariominimo>.

40 O salário mínimo não era o mesmo para todo o Brasil. In: SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1964)*. Recife: Dissertação de Mestrado em História – UFPE, 1993, p. 113; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958. O ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro/São Paulo: editora Record, 1997, p. 14. Santos diz que no Distrito Federal, o Rio de Janeiro, em 1958, "um dólar vale 85 cruzeiros. O salário mínimo é de Cr\$ 3.800. Didi ganha Cr\$ 70 mil no Botafogo. Uma Brama custa 15 cruzeiros. Um cinema custa 18 cruzeiros. A passagem de bonde custa 2 cruzeiros. Um maço de cigarros Continental custa 7 cruzeiros e 10 centavos. Um quilo de carne custa 68 cruzeiros. Um corte de barba custa 15 cruzeiros". Em janeiro de 1954, um jornal divulgava que o salário mínimo para o Recife havia sido fixado em 1.600,00 cruzeiros mensais. *Folha da Manhã*, quarta-feira, 6 de janeiro de 1954, p. 1.

41 Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN. Recife, PE.

42 O copião é feito em laboratório, pela exposição uniforme de luz sobre as tiras de negativo em contato com a própria folha de papel fotossensível; também é chamado de contato ou prova.

43 Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN. Recife, PE.

Participou de júris de cinema na França e foi convidado por Hollywood, mas declinou do convite.³⁵ Chegou a ser premiado em Cannes em outubro de 1956, com o filme *O livro da Rosinha*.³⁶ Representava também a ACA – Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil – entidade que funcionava no mesmo endereço que o FCCR. A ACA é constituída também por estatutos cujo extrato é publicado no Diário Oficial do Estado de Pernambuco, em 11 de janeiro de 1952, três meses antes da publicação do extrato do FCCR.³⁷

Para se associar ao FCCR era necessário dispor de entrada, de Cr\$ 60,00 (sessenta cruzeiros), além de ter confirmados todos os dados da ficha da Proposta; daí a importância de ser indicado por alguém conhecido.³⁸ Para recompensar a assiduidade no pagamento das prestações e o adiantamento antecipado nos três primeiros meses do ano, eram estipulados descontos de Cr\$ 40,00 (quarenta cruzeiros), enquanto que as consócias e os consócios residentes fora do Recife – aqueles chamados de “correspondentes” – tinham um abatimento de 50% (cinquenta por cento) nas contribuições. Para situarmos esses valores na época em questão, pensemos que, em 1952, o salário mínimo era de Cr\$ 1.200,00, em 1954 era de Cr\$ 2.400,00, em 1956 era de Cr\$ 3.800,00 e em 1959 era de Cr\$ 6.000,00.³⁹ Para termos algumas referências concretas em relação ao poder aquisitivo destes salários, vejamos os valores monetários de alguns bens de consumo, que não equipamentos fotográficos, mais especificamente no ano de 1958: “o custo de um aparelho de rádio era de Cr\$ 5.427,00; o custo de um disco 78 rpm era de Cr\$ 0,28; o de uma vitrola importada Cr\$ 19.769,88; o salário mínimo era de Cr\$ 2.700,00”. E “a classe média é aquela que se situa com uma renda de 10 a 20 salários mínimos”.⁴⁰ Isso equivale a dizer que com o valor de 60 cruzeiros que precisava ser desembolsado no ato do vínculo com o FCCR era possível comprar muitos discos em 78 rpm; se aplicados ao Rio de Janeiro, os valores corresponderiam ao preço de quatro Brahmas ou quatro cortes de cabelo.

Já na abertura do terceiro curso, de 8 de setembro de 1950, “em minuciosa dissertação sobre a finalidade do curso, visto primeiramente no sentido artístico, o prof. Berzin estendeu-se em explicar a aproximação entre a arte moderna e a fotografia, em um plano de difusão e beleza ao nível do entendimento e sentido da época”.⁴¹ A excursão foi até Pau Amarelo, praia ao norte de Olinda. Insistiu-se no manuseio das fórmulas, filmes, composição e na estética de apresentação de retratos. No tema da 27ª aula – “montagem em cartolina” – nos deparamos com a forma de Berzin expor suas fotografias de um mesmo assunto: fazia pequenas ampliações, normalmente no tamanho 6 x 6 e dispunha as fotos num pedaço de papel, não necessariamente uma cartolina, como um copião.⁴² Ao lado sempre escrevia algo, descrições, impressões e as referências técnicas (medidas etc.), facilitando a identificação.

No quarto curso, que aconteceu a partir do dia 20 de fevereiro de 1951, “o prof. Berzin discorreu sobre a finalidade da fotografia como arte referindo-se também (sic) às suas ligações com a ciência no sentido de ilustrar convenientemente determinados aspectos de trabalhos científicos de qualquer natureza”.⁴³ A experiência de fotografar dos alunos aconteceu dentro do próprio ateliê, acentuando a montagem de um quarto escuro e o uso da luz artificial; como aula de encerramento, no dia 16 de dezembro de 1951, na trigésima aula, é registrado um passeio “ao ar livre”, sem especificar onde. O

quinto curso, que já não se encontra diretamente vinculado a SAMR, tem abertura do dia 3 de agosto de 1951, onde Berzin salienta “o valor da fotografia nos campos artístico e científico, frisando, particularmente, sua utilidade como contribuidora de vastos subsídios para a medicina”.⁴⁴

44 Idem.

Fig. 3. Em pé, à esquerda, em primeiro plano, a silhueta de Alexandre Berzin. Na foto a anotação: “2.7.1950. Aula da 1ª turma da SAMR. Delson Lima”. Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife, PE



Em 11 de agosto de 1951 no “Livro de visitas às exposições de fotografias do Foto Cine Clube do Recife”, com carimbo do “FCR”, é inaugurada uma exposição, na “nova sede à Rua da Imperatriz, 246 – 2º andar”.⁴⁵ Entre as 264 assinaturas presentes, encontramos as de Berzin; Karl Gerard Behrsing (irmão de Berzin, que também fez parte da Diretoria do FCCR); Armando Laroche; Abelardo da Hora; e Lula Cardoso Ayres, entre outros. Estas exposições internas são registradas até a 27ª que aconteceu em 17 de maio de 1954, com um total parcial de 1.901 visitantes assinando os cadernos, o que faz uma média de 76 frequentadores por exposição. Nestas, as fotografias ficavam expostas nas paredes dos salões, no segundo andar, onde era montado também o ambiente da avaliação das imagens e premiação. Constam entre os muitos visitantes, integrantes do Foto Cine Clube Gaúcho (RS). E, do Recife, nomes como Pelópidas da Silveira, Gaston Manguinho, Ladjane Bandeira, Alcêdo Lacerda, Clodomir Bezerra, Juventino Gomes (Jujú). Há registros também de visitantes do Foto Cine Clube de Campinas (SP). A presença de integrantes de outros Fotos Cines era importante na divulgação dos trabalhos para além do circuito do Recife.

45 Consideramos que é no registro do Estatuto, em 1952, que o Clube adiciona o “Cine” ao seu nome. Documento da Coleção AB/ FCCR – FJN, Recife, PE.

As atividades sociais eram de responsabilidade do Departamento Social.⁴⁶ Ainda na época em que aconteciam as exposições internas, as atividades do FCCR eram diversas. Fotografias eram expostas nos salões internos permanentemente e havia desde a semanal projeção interna de cinema com filmes e documentários, onde Laroche exibia suas películas, até recitais de poesia e apresentação de grupos musicais como conjuntos de sanfoneiros e de violinistas. Exatamente como nos primeiros anos da fotografia no Recife, citados em Gonsalves de Mello, quando o jovem pianista Emílio Lamberg, filho de Maurício Lamberg, gerente da fotografia alemã de Alberto Henschel, da Rua Barão da Vitória, nº 52 – Rua Nova –, fazia seus recitais.⁴⁷

46 Foram Diretores Sociais, em 1954 e 1955, Genildo da Fonte e, em 1956-57, Diana Eutímia. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

Nos períodos de festas – como Carnaval, São João e Natal – o clube também festejava. Muitas dessas festividades eram anunciadas em colunas sociais nos jornais como “Artes e artistas” e “Diário artístico”, de Joel Pontes, do *Diário de Pernambuco* e “Alex” (notinhas), do *Jornal do Commercio*.

47 Cf. MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco. Arte e natureza no 2º reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 1985, p. 64-66.

O ano de 1951 é uma data importante para o Foto Cine Clube do Recife: é quando o clube recebe um maior número de associados e quando começa a articular sua autonomia em relação à Sociedade de Arte Moderna do Recife. A história do FCCR, ressaltando inclusive sua ligação com a SAMR, para

48 Documento parcialmente reproduzido no início deste texto.

49 O I Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCR, previsto para 1957, não chegou a ser realizado, apesar de ter sido divulgado no 3º Salão Nacional, de 1956.

50 O Salão Estado de Pernambuco do Grupo Câmara teve a colaboração do Governo do Estado de Pernambuco e do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, em 1962; a exposição de Sebastião Lucena Carneiro aconteceu em agosto e setembro de 1962, com apoio do Grupo Câmara, do FCCR e do Movimento de Cultural Popular, o MCP, da Prefeitura Municipal do Recife. Berzin prefacia o catálogo da exposição de Sebastião: "Jovem artista bonitense que tem a sensibilidade dos atuais grandes fotoamadores. A variação de técnica e apresentação do acadêmico ao modernismo prova o domínio da máquina e do laboratório que faz honra a Pernambuco e ao Brasil. Alexandre Guilherme Berzin, Diretor do Foto Cine Clube do Recife". Documentos da Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

51 Entrevista com Abelardo da Hora, em 16/07/2004; Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Aprovado em 3 de setembro de 1949. Registrado em 21 de novembro de 1949. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife, PE.

52 Sobre o fotoclubismo e a fotografia moderna no sul-sudeste do Brasil, ver capítulo anterior e COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. Op. cit.; disponível em: www.confoto.art.br

além das aproximações estatutárias, é contada em documento datilografado, sem data, mas posterior ao ano de 1956 – depois das três exposições nacionais – e assinado por Berzin.⁴⁸ Conforme seu conteúdo, seu objetivo pode ter sido o de angariar recursos junto a entidades públicas para o funcionamento do Foto Clube, possivelmente para a realização do 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica a ser realizado em 1957, já previsto no ano de 1956.⁴⁹ Pode também, por outro lado, ter sido justificativa para angariar fundos em vista da concessão do título de “utilidade pública”, recebido pelo FCCR em 9 de março de 1956, pela lei estadual 2398. A justificativa em questão pode também ter sido elaborada como comprovação de funcionamento, para renovar o vínculo do FCCR com a Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema – CBFC, depois da crise financeira, de 1962-63, e do esvaziamento do clube, momento em que Berzin assumiu as funções de Diretor. É nesse período, em 1962, que o Grupo Câmara do Recife vai realizar o Salão do Estado de Pernambuco, Documentário, Artístico, Fotográfico. Ainda em 1962, na Galeria de Arte do Recife, acontece a exposição de Sebastião de Lucena Carneiro, promovida pelo Movimento de Cultura Popular, o MCP.⁵⁰

Neste texto explicitamos as ligações de duas entidades culturais no Recife: o FCCR e a Sociedade de Arte Moderna – SAMR, que têm como data de fundação o ano de 1949.⁵¹ Foi através do estatuto da SAMR que confirmamos que o FCCR nasceu de um curso de fotografia de iniciativa da Sociedade, no período em que seu Diretor era o arquiteto e pintor Hélio Feijó, a quem Berzin atribui a fundação da SAMR. E pensamos, a partir desse dado, as relações entre este clube de fotografia e outras entidades congêneres que compunham um circuito mais específico da fotografia no Recife, como o Grupo dos Quinze e o Grupo Câmara, e no Brasil como o Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, a Sociedade Fluminense de Fotografia de Niterói – SFF e a CBFC.⁵²

Compartilhando fotografia e artes plásticas de um mesmo ideal, suas atuações se diferenciam. Elas estavam parcialmente explicitadas em seus estatutos. Abelardo da Hora, no caso da SAMR, e Alexandre Berzin, no caso do FCCR, congregaram em torno de si seus ideais, pois souberam, além de criar imagens que permanecem até hoje como traços distintivos da cultura e da cidade do Recife, compartilhar estas experiências e influenciarem, promovendo eventos – exposições, cursos, excursões –, fazendo arte e fotografia em toda a parte.

A fotografia em túmulos brasileiros: ornamento e memória

Maria Elizia Borges¹

Resumo

Este artigo propõe abordar alguns aspectos dos retratos fotográficos instalados em túmulos construídos em cemitérios do Brasil, datados dos séculos XIX e XX, período em que se iniciou a proliferação da imagem fotográfica. Trata-se de um tipo específico de ornamento que tem um papel relevante na composição do monumento funerário. O gênero do retrato fotográfico, neste caso, possui um formato e um tipo de produção peculiar – são fotos justapostas sobre medalhões de porcelana. As várias poses dos retratos atendem às funções de preservar a memória individual dos falecidos e de satisfazer os anseios da família que deseja eternizá-los perante a comunidade, além de contribuir para a elaboração do luto. Pode-se ainda identificar alguns hábitos da sociedade brasileira diante da morte, mediante o uso deste recurso fotográfico específico.

Palavras-chave

Retratos memoriais; Cemitérios brasileiros; Século XIX e XX.

Escolhemos como local de pesquisa os cemitérios brasileiros, tidos como secularizados e/ou convencionais, isto é, cemitérios a céu aberto, administrados pelos órgãos públicos (prefeituras municipais). A instalação de cemitérios foi um processo longo iniciado em 1789 por D. Maria de Portugal e se tornou imperativo a partir de 1828, com D. Pedro I. Mas este ato só foi tornado obrigatório em todo o país a partir da Primeira República, em 1889, mediante o Decreto Federal nº 789.

Este tipo de cemitério abriga túmulos individuais e de famílias que se propõem personificar seus monumentos conforme o gosto vigente de época. Os retratos memoriais estão incluídos entre os atributos que contribuem para dar um caráter particular ao monumento funerário.

Para a concretização deste artigo elegemos como *corpus* de análise fotografias de retratos de pessoas falecidas montados sobre seus túmulos. Elas constam do nosso banco de dados que atualmente tem 250 fotografias deste gênero.² A escolha foi realizada de modo aleatório, isto é, fazemos normalmente o levantamento das construções funerárias e quando deparamos com alguma fotografia inusitada, registramos, logo não temos como trabalhar no momento com uma análise quantitativa, qualitativa e nem periodizar as fotografias por cada cemitério visitado, lembrando apenas que elas foram instaladas nesses locais entre o fim do século XIX e começo do século XX.

Um retrato memorial

O termo *retrato memorial* foi cunhado inicialmente por Ron Horne, um norte-americano que fez uma pesquisa com os fabricantes de retratos de

¹ Historiadora da arte, professora do Programa de Pós-graduação de História da Universidade Federal de Goiás. Uma das coordenadoras do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM) da Faculdade de História- UFG.

² Cf. BORGES, Maria Elizia Borges. *Arte funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = Funerary Art in Brazil (1890- 1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.

3 HORNE, Ronald William (Coord.); MONTANARELLI, Lisa (Texto). *Forgotten Faces. A Window Into Our Immigrant Past*. San Francisco: Black and Whit Edition, 2004, p. 83-85.

porcelana nos Estados Unidos, no fim do século XIX.³ Escolhi adotar esta denominação para o corrente texto pelo fato de ela ser adaptável a contemporaneidade que se utiliza dos meios tecnológicos para a realização dos retratos instalados em túmulos e por fortalecer a ideia da fotografia como objeto de memória. O fotógrafo John Yan diz que no começo do século XX este processo era designado de “esmalte” – em decorrência do procedimento técnico utilizado na sua impressão. Já o italiano Joseph J. Inguanti os nomeia *ritratti* (retratos), que servem para marcar as sepulturas.

Nos cemitérios convencionais brasileiros, dentro das particularidades específicas de cada cidade/região, encontramos uma variedade de túmulos que vão desde os mausoléus monumentais, com referencial na arte erudita e em grande parte inspirados nos manuais especializados da Europa, até uma grande quantidade de construções modestas, com ornamentos genuínos, em conformidade com o gosto popular.

A inclusão do retrato memorial se faz presente nesses tipos de construções. Para a pesquisadora Lisa Montanarelli os retratos memoriais têm a função de preservar a memória individualizada dos falecidos nos espaços em que estão depositados os seus restos mortais. Assim eles satisfazem os anseios da família burguesa que deseja eterniza-los diante da comunidade, e contribuem para a elaboração do luto. Este hábito da sociedade brasileira está presente em todas as camadas sociais e perdura até a atualidade de modo crescente.⁴

4 Idem.

O *retratismo*, como é denominada a transferência da imagem do rosto de uma pessoa para algum tipo de mídia, é uma das mais antigas formas de arte. Os egípcios desenvolveram muitos retratos em superfícies planas que acentuam fisionomias estáticas e estilizadas. Os gregos aprimoraram o processo de reprodução de rostos de modo bidimensional e trabalhados a partir de conceitos de beleza ideal na qual predomina uma grandeza serena nas atitudes e nas expressões.⁵

5 WINCKELMANN, Johann Joachim. “Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

Os romanos realizaram a feitura de bustos eminentemente realistas. Neste caso o escultor ou o pintor estudava atentamente a fisionomia do modelo e procurava reproduzir com fidelidade a expressão do rosto e de seus traços físicos. Todas estas imagens feitas para idolatrar seus ídolos estavam relacionadas com a morte, com a função de fazer a mediação entre vivos e mortos, segundo observa Regis Debray.⁶

6 DEBRAY, Regis. “O nascimento pela morte”. In: *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

Quanto aos brasileiros, a pesquisadora Hannah Levy fez um estudo sobre os primeiros retratos brasileiros realizados no período colonial e destaca uma produção numerosa de retratos de pessoas atreladas a atividades em conventos e em irmandades religiosas como seus fundadores, benfeitores, provedores e beneméritos.⁷ Encontrou também alguns retratos da família real portuguesa e escassos retratos familiares da elite colonial (sinhas e senhores da “casa grande”).

7 LEVY, Hannah. “Retratos coloniais”. In: *Pintura e escultura I*. São Paulo: FAUSP e MEC. IPHAN, 1978, p. 147-183.

Observou que os primeiros retratos, de corpo inteiro, denominados “retratos de burguês” são dotados de simplicidade nos cenários e geralmente são postados em atitudes de calma e imobilidade; em seguida, os bustos, chamados de “retratos oficiais representativos”, são acompanhados dos atributos inerentes ao status do representado em atitudes altivas, com olhares imperiosos e vestuários pomposos. Em ambos os casos pode-se considerá-los como

trabalhos representativos de baixo nível técnico e artístico dos pintores que conseguiram gerar uma espécie de retratismo de realismo moderado.

Por fim Levy levanta a importância dos artistas populares que retratam seus clientes (pessoa ofertante) de ex-votos. Um tipo de pintura que descreve minuciosamente as circunstâncias em que operou o milagre, fato diverso dos demais retratos coloniais. Sabemos que estes ex-votos foram colocados em igrejas que também tinham a função de receber seus mortos. Atualmente, em casas de ex-votos tem-se um grande acúmulo de fotografias de *memento mori* e de fotopintura realizadas por fotógrafos lambe-lambe. Mas elas também vão para o espaço cemiterial, conforme nos descreve o pesquisador Titus Riedl quando se refere à região do Cariri no Estado do Ceará.⁸

Retornando então ao espaço do morto, deparamo-nos, em primeira instância, com uma série de monumentos funerários do fim do século XIX e início do século XX, que se identificam na colocação estratégica de uma estatúária funerária em forma de busto para aqueles que se faziam merecedores conforme o status social e econômico da época. Citamos aqui os bustos de José de Alencar (1829-1877) – um dos maiores escritores românticos do país, e de Marc Ferrez (1843-1923) – ironicamente, o principal fotógrafo brasileiro do século XIX. Estes exemplos estão no Cemitério São João Batista da cidade do Rio de Janeiro (1852).

8 RIEDL, Titus. *Últimas lembranças. Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

Fig. 1. Retrato memorial com moldura de mármore de Carrara, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro, RJ



Sabe-se que a invenção da fotografia chocou os espectadores na metade do século XIX, especificamente em 1839 com a daguerreotipia. A naturalidade de seu resultado fez com que as pessoas, aos poucos, se apropriassem delas para obter uma lembrança visual da pessoa distante ou falecida. Os fotógrafos, retratistas do século XIX, por meio do controle da luz, do ângulo e da profundidade do campo visual faziam com que os homens e as mulheres parecessem reais e majestosos em um belo cenário e em poses segundo normas estabelecidas, uma imagem duradoura que poderia por ventura ser selecionada em outro momento para se transformar em retrato memorial.⁹

Em 1854, na Inglaterra, os fotógrafos franceses Bulot e Cattin patentearam o processo de fixar a imagem fotográfica em porcelana laqueada, queimando-a em forno e com a possibilidade de colocá-la na própria porcelana, no metal, na louça ou em outras superfícies. De acordo com Lisa Montanarelli os italianos foram os responsáveis pela popularização dos retratos nas lápides.¹⁰ Por enquanto, o retrato mais velho que encontramos no transcorrer de nossa pesquisa foi o de Luiza Diniz Regadas, datado de 1887 em túmulo do Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Podemos ponderar que não estávamos tão defasados na técnica do retrato de porcelana.

9 BURNS, Stanley B. *Death in America: A Chronological History of Illness and Death*. Black Mirror Films, 1998.

10 HORNE, Ronald William (Coord.); MONTANARELLI, Lisa (Texto). Op. cit.

Percebe-se que no começo do século XX, ao mesmo tempo em que os túmulos dos mais abastados investiam na instalação de bustos, os demais colocavam os retratos memoriais. Estes eram colocados em destaque na cabeceira do monumento funerário, como recurso complementar às molduras sofisticadas em mármore de Carrara (fig. 1) ou em desenhos riscados em pedra (fig. 2), conforme consta em alguns protótipos instalados no Cemitério São João Batista do Rio de Janeiro, no Cemitério da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, no Cemitério São Miguel de Jataí (GO) e no Cemitério da Saudade de Piracicaba (SP). Este tipo de concorrência entre optar por colocar um busto ou um retrato memorial do falecido, dotado de moldura aprimoradas, dava um impulso às firmas especializadas e justifica o sentido de observarmos, tanto um como outro serem usados como ornamentos dos monumentos funerários.

O procedimento para a colocação do retrato memorial se dava da seguinte forma: normalmente a marmoraria que construía o monumento sugeria o melhor ângulo para a instalação da fotografia. Para isso, usava de exemplos contidos em catálogos, conforme atesta o *Catálogo da Marmoraria Paulista De Bortolli & Bulgarelli de Ribeirão Preto* (SP), datado do início do século XX. Ele contém 41 ilustrações de túmulos e, em cada uma delas, o retrato de porcelana é colocado de maneira diversa.¹¹

A partir da década de 1930, com a crise das marmorarias no país e a própria mudança de hábitos culturais, a instalação dos bustos foi aos poucos desaparecendo, e passou haver uma proliferação dos retratos memoriais. Atualmente percebemos que a disposição dos retratos memoriais se dá muitas vezes de forma mais informal e aleatória, não tão relevante na estrutura construtiva dos túmulos como fora anteriormente. Um dos motivos está no fato da fotografia ter ficado acessível a todas as camadas sociais e com isso o próprio proprietário do monumento dispõe o retrato de acordo com sua vontade.

¹¹ CATÁLOGO da Marmoraria Paulista de Bortolli & Bulgarelli. Ribeirão Preto: s.c.p.; s.d [início do século XX].



Fig. 2. Retrato memorial, Cemitério Santo Amaro, Recife, PE

O processo de feitura do retrato memorial de porcelana

O fotógrafo Waldir Pascoalín, especialista em retrato de porcelana na cidade de Ribeirão Preto (SP) na década de 1990, relata que o procedimento usado na feitura do retrato memorial de porcelana era, até então, muito artesanal e moroso. De posse da fotografia selecionada pelos familiares do falecido, cabia ao fotógrafo, segundo ele, fazer um

negativo especial da foto. Procurava-se ressaltar as melhores características da pessoa; aplicá-lo na porcelana; efetuar os retoques com tintas e pincéis especiais. Para isso é necessário levar a porcelana ao forno para a fundição da foto. O calor intenso destrói a substância gelatinosa deixando a imagem intacta e por último sobrepor uma película protetora em toda a peça. Os metais utilizados dentro deste processo químico resistem fortemente à ação do calor e da luz do sol.¹²

12 PASCOALIN, Waldir. Depoimento a Maria Elizia Borges, Ribeirão Preto, outubro 1995.

Este retrato era então encaixado na moldura. Atualmente, as molduras mais utilizadas são as pré-fabricadas em metal. Em sua maioria, elas possuem formato oval, tipo medalhão, decoradas com guirlandas de flores (sinal de ternura de seus ofertantes), com volutas ou com folhas de vinha (símbolo da fidelidade e da vida eterna). Lembramos que tudo que é assentado em um monumento funerário tem um significado específico de cunho religioso ou vinculado aos conceitos de morte.

Diríamos que a seleção da fotografia pela família enlutada é uma atitude muito particularizada, mas normalmente a família enlutada escolhe um retrato cuja pose venha fixar, por um bom tempo, o instante fugaz em que o falecido estava em pleno gozo da sua vida. Seria esta escolha uma negação da morte? Mas o que predominou no fim do século XIX e início do século XX foi a escolha dos retratos em branco e preto, de meio busto recortado, de pose formal e bem precisa, tomados de frente ou de perfil, com o olhar dirigido para a objetiva, conforme o gosto da burguesia vigente. Muitas delas advêm de recortes de fotografias ou retratos de meio corpo já existentes no acervo da família.

Na realidade, os retratos que vemos nos túmulos são apropriações de uma fotografia realizada por um fotógrafo, diríamos anônimo, na maioria das vezes. Logo fica difícil identificar o fotógrafo da foto de origem, ocorrendo, portanto, a perda da autoria do artefato. Não sei se poderíamos dizer que o retoque nos retratos memoriais de certa forma antecipa a manipulação digital da fotografia atual, conforme atestam alguns autores. Sabe-se que se chegava a remover outra pessoa da foto para focar apenas no que era pedido. Os técnicos da foto de porcelana também são fotógrafos, todavia eles se apropriam das práticas da pintura para retocar as fotos impressas nesse material e veem nisso um serviço de especialista que os aproxima da tradição pictórica, um trabalho primoroso que complementa suas rendas. Para Pascoalín, muitos fotógrafos escondiam essas habilidades por estar a atividade associada a um trabalho vinculado à morte.

Assim os retratos memoriais tornam-se “rostos esquecidos”, denominação dada por Lisa Montanarelli no livro *Forgotten Faces. A Window Into Our Immigrant Past*.¹³

13 Op. cit.

Observamos nesse acervo que a maioria das fotografias é constituída por retratos só de busto para cima e retocáveis já na primeira versão; que muitas foram realizadas nos ateliês dotados de ambientação ilusória; outras foram feitas ao ar livre por fotógrafos amadores e que poucas utilizaram montagens para tal finalidade. O retoque do fotógrafo pictórico fica bem visível em muitos retratos.

Como um dos casos atípicos desse tipo de retrato memorial do início do século XX, salientamos a apropriação da foto de estúdio, que inclui um retrato pequeno dentro de um maior – *mise en abîme* – uma história dentro de outra história, na forma de broche. Normalmente cabia à mulher ostentar o retrato do esposo falecido. Atualmente é comum incluir no retrato de porcelana dados sobre a vida do falecido.

Quanto à durabilidade deste tipo de retrato, que fica ao relento por tanto tempo, podemos considerá-lo como um artefato resistente e visível. Mesmo desbotados apreendemos a essência de muitos dos retratos esquecidos que estão no monumento funerário há mais de um século. A história de vida pessoal dos falecidos parece estar ali encapsulada no tempo e exposta a várias indagações que fazem parte do valor simbólico invisível do retrato memorial, mas que nos leva a indagar: como morreu? Como viveu? O que fazia? Do que gostava? Enfim construímos uma história do imaginário do outro diante dessa imagem fronteira do tempo.

Retratos memoriais mais recorrentes

Conforme dito anteriormente, a seleção dos retratos, feitos em momentos excepcionais para se transformarem em retratos memoriais depende única e exclusivamente da família. Na realidade, a família procura nesse momento reconstruir a imagem ideal social de si mesma, escolhendo as melhores fotos do esposo, da mãe ou dos filhos.

Na nossa escolha aleatória de retratos memoriais nos cemitérios visitados, conseguimos um número maior de homens, seguidos de mulheres, de crianças, de jovens, de casais e de pessoas mortas. A presença de fotos de idosos é pequena, apesar de sabermos que muitos morreram com a idade bem avançada. Todos estão ali para reforçar a identidade cultural constituída para cada gênero.

A vestimenta e os atributos que aparecem nos retratos são fortes elementos identificadores de hábitos culturais já estabelecidos. Eles têm o mérito de mostrar a evolução da moda, o valor simbólico e moral das famílias. Enfim, famílias inteiras expõem suas vidas na nossa frente e elas sempre vão oferecer detalhes da época em que viveram. Fica também comprovado que os retratos ali expostos reforçam o processo de coesão familiar, conforme atesta o historiador Michel Vovelle.¹⁴

Alguns exemplos merecem ser aqui citados (fig. 2 e fig. 3): deparamos com o retrato do casal de burgueses, no qual atentamos para o bigode do homem e para o cabelo da mulher, conforme hábitos de uma época; com a personificação do imigrante, na qual o formato do prato foi primordial para colocar a mensagem, e o retrato do falecido com a vestimenta típica da cultura árabe. Citamos também a escolha da família pela fotografia deslocada do álbum de formatura; a pessoa trajada com suas vestes de trabalho valorizando desta forma a competência profissional que tivera em vida.

14 VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

Valoriza-se o estereótipo popular que a pessoa representava, como a foto que mostra a postura de um radialista da cidade; os vínculos ideológicos que vem acompanhado o retratado, como a representação do símbolo maçônico. Escolhe-se ainda um vestuário compatível com a idade da pessoa, no caso, a gola de marinheiro da camisa do menino ou a foto da primeira comunhão, representação de um rito de passagem tirado em estúdios fotográficos.

Encontramos neste levantamento fotos de casais no qual fica visível a diferença de faixa etária; a criança morta, comprovando assim a sua pouca existência de vida; a criança peladinha, na qual verificamos o capricho com o pano da cama; um cenário regional como pano de fundo da foto. Constatamos também o uso da colcha de tear (fig. 3) e podemos até levantar a genealogia de uma família em um túmulo onde várias gerações estão ali expostas dos modos mais diversos.

Enfim são retratos memoriais que proliferaram na sociedade do século XX e que, mesmo deslocados para o cemitério, não perderam a sua áurea de registro comemorativo, pois foram e são balizas de um acontecimento significativo para a família que não quer esquecer as marcas deste tempo vivido.



Fig. 3. Cemitério de Bela Vista de Goiás, GO

Um atestado de presença

Os primeiros retratos memoriais, datados do começo do século XX, são frutos de fotografias bem pensadas e de poses demoradas, que tiveram como referência os retratos pictóricos, considerados então como produto estético.¹⁵ Eles se tornam personagens de um memorial público, que vamos descobrindo à medida que caminhamos por entre as alamedas dos cemitérios secularizados. Com sua proliferação nesses espaços e com os seus novos modos de feitura, voltados a uma produção mais rápida e industrializada, eles ampliam sua função de documento de memória e diminuem o seu valor de elaboração artística.

O cemitério tem uma “circularidade cultural”, ele agrupa um conjunto de reelaborações culturais constantemente, dada a estabilidade de seu espaço físico, que se amplia a cada dia. Podemos constatar tal fato exemplificando com a presença dos retratos memoriais instalados em um mesmo túmulo, que nos faz identificar muitas vezes a genealogia de uma família e assim atestar a identidade e a condição civil que cada um de seus membros teve no seu contexto social.

15 FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Eles são alocados no monumento de uma forma estratégica para reter a lembrança visual da pessoa; para manter viva a memória do falecido assim ajudar na elaboração do sentimento de perda dos enlutados. É um dos ornamentos instalados para tornar-se visível dentro do contexto geral da construção. Sabe-se que a terceira geração desconhece o falecido – o retrato torna-se um atestado de existência para os parentes distantes, complementa os dados gravados nos epitáfios e reforça a imagem idealizada que foi passada oralmente sobre a biografia do falecido. Enfim, fortalece a busca de um tempo perdido.

As culturas latino-americanas têm o costume de manter os mortos vivos no pensamento familiar, e o uso habitual do retrato memorial é uma das maneiras de preservá-los na memória. Temos então um sentido de permanência da nossa identidade cultural. Desta forma, contribuimos para que não se perca a nossa própria história, o nosso conhecimento e as nossas raízes.

A natureza deste artefato, “tesouro perdido”, é unir pessoas do passado com o nosso presente e as resguardar para o futuro. Infelizmente não temos no Brasil uma política de preservação de túmulos, consequentemente, dos retratos memoriais de porcelana. O que fica: o semblante do retratado falecido, último sinal de sua vida feliz, “de um tempo passado, fixado, mortificado”, conforme termo cunhado por Roland Barthes.¹⁶

16 BARTES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BIBLIOGRÁFICA COMPLEMENTAR

BORGES, Maria Elizia Borges. “Arte funerária: representação de criança despida”. *História* (Fundação para o Desenvolvimento da UNESP), São Paulo, n.14, p. 173-187, 1995.

_____. “Arte funerária: representação do vestuário da criança”. *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora, v. 5, n.2, p. 145-159, 1999 b.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.) *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

RIGO, Kátia Fabiani. “Imagens da morte”. In: *I Encontro sobre cemitérios brasileiros*, 2004, São Paulo.

Imagem e memória: usos da fotografia mortuária em contexto familiar

Déborah Rodrigues Borges¹

Resumo

Neste artigo, pretendemos refletir sobre os usos da fotografia mortuária em contexto familiar no município de Bela Vista de Goiás entre as décadas de 1920 e 1960. Para isso, inicialmente discutimos o que é a fotografia mortuária; em seguida, falaremos sobre os principais estilos de representação dos mortos neste tipo de imagem e, finalmente, analisaremos algumas das fotografias mortuárias encontradas em Bela Vista de Goiás.

Palavras-chave

Fotografia mortuária; Memória; História da fotografia em Goiás; Bela Vista de Goiás.

Para Riera² a expressão fotografia mortuária – ou fotografia *post-mortem*, ou fotografia fúnebre – refere-se a todos os tipos de fotos realizadas após a morte de alguém, incluindo as que são encomendadas pelos familiares, as que se utilizam nos veículos de comunicação e as imagens forenses, por exemplo. Entretanto, consideramos em nosso estudo apenas as imagens mortuárias no contexto familiar, tomadas como meio de manutenção da memória do morto.

Segundo Jay-Ruby³, a fotografia mortuária é uma prática que teve início quando do advento do daguerreótipo, na Europa, cuja descoberta foi anunciada oficialmente em 1839. Entretanto, é importante ressaltar que a prática de retratar os mortos não surge com a fotografia. Já existia, anteriormente, toda uma tradição de representação imagética do moribundo e do morto, especialmente em pinturas.⁴

Em uma das imagens analisadas nesse estudo, uma pintura de 1621, o artista representou uma jovem moribunda em seu rico leito de morte: uma cama ampla, adornada por um enxoval feito em tecidos finos, com elaborados bordados na colcha. Notam-se alguns traços da enfermidade da agonizante: a boca entreaberta, a palidez da pele, a expressão de agonia. Enfim, trata-se de um registro proposital do acontecimento da morte da jovem. Já em outro caso, também uma pintura, vemos o retrato de uma criança morta, feito no século XVII. Neste caso, a cena representada apresenta mais serenidade, pois o bebê jaz sem sinais aparentes de doença ou sofrimento. Notamos, assim, que séculos antes do advento da fotografia, o retrato do morto já era um tema recorrente entre pintores, tanto para atender a demandas familiares quanto interesses artísticos.

¹ Déborah Rodrigues Borges é formada em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás e mestre em Cultura Visual, também pela Universidade Federal de Goiás. É professora das disciplinas de Fotografia e Fotojornalismo do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

² RIERA, Alberto. Introducción a la fotografía post mortem. Disponível em <http://www.caborian.com/content/view/574/142/>, acessado em 20/6/2006.

³ RUBY, Jay. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. USA: The MIT Press, 1995.

⁴ Exemplos disponíveis em: *Le Dernier portrait*. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

5 MELLID, Marisol Romo. Fotografar a los muertos. Disponível em http://www.anticamara.com.mx/nuevo/modules.php?op=modload&name=PagEd&file=index&printerfriendly=1&page_id=706

6 BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions". In: *Le Dernier portrait*. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

7 KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). "Você fotografa os seus mortos?". In: *Imagem em memória – ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

8 RUBY. Op. cit.

9 Exemplos dos três estilos estão disponíveis em <http://www.thanatos.net>, acesso em 20/7/2007.

O desenvolvimento técnico do artista foi um fator importante dentro da história da fotografia mortuária. Os artistas se utilizaram do tema do retrato fúnebre para aprimorarem seus conhecimentos sobre a nova técnica de produção de imagens. Durante todo o século XIX, fotografar os mortos foi uma atividade desempenhada correntemente pelos fotógrafos na Europa e nas Américas, a ponto de muitos deles publicarem anúncios em veículos de comunicação, propagandeando suas habilidades em fazer belos retratos de pessoas falecidas, atendendo, assim, a uma demanda social preexistente. Segundo relatam Mellid⁵, Riera e Bolloch⁶, o uso do tema do retrato fúnebre pelos primeiros daguerreotipistas ocorreu, também, como forma de aprendizado e aperfeiçoamento da nova técnica. Afinal, como ressalta Mellid, os mortos eram os melhores modelos num momento em que os tempos de exposição necessários eram muito grandes. A fotografia mortuária era, portanto, uma boa oportunidade para que os daguerreotipistas exercitassem a confecção de retratos. O autor ressalta, ainda, que a quietude dos falecidos favoreceu, de certa forma, a proliferação desse tipo de retrato, já que o fotógrafo possuía certa liberdade de manipulação, como se se tratasse de uma natureza-morta. Havia infinitas possibilidades de disposição do morto em casa ou no estúdio, sob diversos arranjos de luz e com o uso de diferentes atributos, a fim de embelezar o morto e a cena.

O costume de fotografar os mortos persistiu com maior força na cultura cristã ocidental até meados do século XX. Segundo o professor Mauro Koury⁷, a popularização da fotografia mortuária ocorreu, sobretudo, entre os anos de 1920 e 1950, quando é utilizada por várias camadas da população. Entretanto, embora o hábito de fotografar os mortos tenha se mantido na passagem do século XIX para o século XX, Jay-Ruby⁸ afirma que há uma diferença na prática desse tipo de representação de um século para o outro: no XIX, os fotógrafos anunciavam e discutiam abertamente a fotografia mortuária, ao passo que, no XX, esse tipo de prática já estava de tal forma consolidada que era desnecessário anunciar tais serviços ou discutir suas técnicas de produção.

Jay-Ruby identifica três estilos de representação do defunto nos retratos mortuários. Estes estilos surgem no século XIX e permanecem no XX, embora um deles, apenas, se torna mais recorrente. De acordo com o autor, dois desses estilos foram elaborados como mecanismo de negação da morte, ou seja, para simular que o retratado não estava morto, enquanto uma terceira variação registra a real condição do morto.⁹

No primeiro estilo, denominado "O último sono", representa-se o morto como se estivesse, na verdade, repousando. Em uma das imagens analisadas neste estudo, o fotógrafo fez o retrato de uma mulher morta, bem vestida, penteada e disposta sobre uma espécie de divã. A cena inspira serenidade e descanso, e parece ter sido organizada a partir da concepção de uma bela morte romântica – à qual os fotógrafos recorriam frequentemente para a representação do morto.

O segundo estilo de fotografia mortuária é denominado "Vivo, embora morto". Nestas imagens pretende-se eternizar a figura do morto como se, na verdade, estivesse vivo. Em muitas dessas fotografias, os retratados, crianças e adultos, são posicionados sentados em poltronas, cadeiras ou sofás, e

têm os olhos abertos. Aliás, um dos artifícios utilizados pelos fotógrafos para mostrar os olhos do morto – ato fundamental para que ele aparentasse estar vivo – era usar uma colher de café para auxiliar no correto posicionamento do globo ocular, sem que este se apresentasse torto em sua órbita¹⁰. Quando este expediente não tinha um bom resultado, podia-se, ainda, fazer retoques no negativo ou nas cópias, pintando os olhos abertos.

10 RIERA, Op. cit.

Esses dois estilos – “O último sono” e “Vivo, embora morto” – colocam-nos diante do seguinte paradoxo: a família sabe que seu ente querido está morto mas, ainda assim, opta por fazer uma fotografia como se ele estivesse vivo. Por que isso ocorria? Na verdade, como bem expõem Jay-Ruby e Koury¹¹, não há necessariamente uma razão única para que as pessoas fotografem seus mortos, assim como também não há uma relação simples de causa e efeito entre a produção e o uso dessas imagens. Algumas delas, inclusive, resultavam bizarras ou feias, mesmo, como em alguns casos que analisamos, em que os retratados apresentam olhos desalinhados, hematomas e ferimentos visíveis. Ora, nestes casos, assim como em vários outros – se não em todos os casos de fotografia mortuária familiar – parece ter havido, sobretudo, uma necessidade da família em preservar algum registro visual de uma existência que desaparecia. Percebe-se, aí, um exemplo da força que a imagem possui, dentro da mentalidade coletiva ocidental, como artefato de preservação da memória. É um modo de garantir uma permanência material, neste mundo, daquele que morreu.

RUBY, Op. cit.; KOURY, Op. cit.

O terceiro estilo de fotografia mortuária persiste como principal modelo no século XX. Os dois primeiros foram mais comuns no XIX. Nesse tipo, denominado “O morto como morto”, encontram-se elementos que permitem a interpretação exata de que o retratado está, de fato, morto. São imagens em que se vê o retratado dentro do caixão, ou estendido sobre uma superfície – uma mesa, frequentemente – e adornados com flores, cercados de velas e cruzes. Em muitas dessas fotografias, mais do que uma imagem recordatória do morto, o retrato mortuário apresenta um registro da opulência do velório – com muitas flores, cruzes, tecidos finos – como forma de reafirmar a condição social do retratado e de sua família.

Segundo Koury, uma das funções da fotografia mortuária é referenciar socialmente o morto, não só pelos atributos fúnebres incorporados à cena, mas também, em muitos casos, pelo registro imagético das pessoas presentes ao velório. Assim, seja fotografando o morto junto a parentes e amigos, ou junto a autoridades e pessoas ilustres presentes ao velório, essa imagem serve também para mostrar o lugar deste indivíduo na sociedade.

Ainda que esses estilos de fotografia mortuária tenham se consolidado ao longo de décadas, notaremos que as imagens mantêm algumas características específicas do contexto sociocultural que as engendrou. Além de aspectos da mentalidade coletiva sobre a morte, os rituais de morte, a religião e a família, há que se considerar, ainda, fatores de ordem socioeconômica, e mesmo aspectos técnicos da fotografia. Afinal, a perícia do fotógrafo no exercício da profissão, bem como o tipo de equipamento utilizado, interferem no resultado final da imagem, como veremos adiante.

No Brasil, assim como ocorre com outros tipos de retratos, veremos que, especialmente nos grandes centros econômicos como São Paulo, haverá uma

12 Acervo disponível no Museu Paulista da USP

expectativa das famílias mais abastadas, burguesas, de reproduzir os padrões de representação europeus.

Em uma das várias fotografias mortuárias feitas por Militão Augusto de Azevedo,¹² vemos uma mulher com um traje preto, provavelmente a mãe, tendo no colo uma criança morta vestida de branco. Nota-se que, apesar de a mulher segurar o filho morto – fato que, pressupõe-se, geraria comoção – ela mantém uma postura contida, civilizada, para a foto. A cena foi produzida, assim como em muitos outros retratos da época, de um modo que pudesse se tornar mais um digno registro da saga familiar – no caso, uma família burguesa, num contexto social, cultural e econômico com deliberada inspiração europeia.

Já em Bela Vista de Goiás, que é nosso campo de estudo, nos deparamos com uma situação bastante diferente, embora seja possível identificar certos aspectos nas fotografias mortuárias feitas no município que indicam a permanência dos padrões burgueses de representação, mesmo numa realidade sociocultural tão distante da europeia, e mesmo paulista. Podemos atribuir tal fato à existência de uma expectativa, difundida entre as mais distintas sociedades ocidentais, de garantir dignidade ao morto nos rituais que marcam sua despedida deste mundo. Assim, notamos que, mesmo entre as famílias mais pobres, os mortos serão vestidos com suas melhores roupas, dispostos em um caixão e enfeitados com os atributos que estiverem à disposição da família. Titus Riedl¹³ relata que, no Nordeste e creio eu que em outras regiões brasileiras também, havia até mesmo a possibilidade de alugar ou tomar emprestados, caixões e roupas que eram utilizados durante o velório e para fazer a fotografia do morto, e depois eram devolvidos antes do enterro.

Neste sentido, observamos o quanto os padrões de representação cristãos e burgueses do morto e dos ritos fúnebres estão consolidados como modelos ideais.

13 RIEDL, Titus. Últimas lembranças. Retratos da morte, no Cariri, região do nordeste brasileiro. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002..



Fig. 1. Antônio Faria. Fotografia mortuária, período indeterminado. Acervo particular da Família Faria, Bela Vista de Goiás, GO

Na figura 1, uma fotografia mortuária feita em Bela Vista de Goiás, notamos o grande contraste entre os trajes do morto e os dos vivos. O homem no caixão está de terno, gravata e sapatos. Ora, é bastante provável que este homem tenha usado terno em poucas ocasiões ou talvez nunca antes em sua vida, mas mesmo sua família sendo visivelmente pouco abastada, considerou conveniente apresentar – e representar – seu morto com mais “dignidade”, utilizando-se, para isso, de uma vestimenta que não era usual em seu cotidiano. Tanto isto é verdade que, nota-se ao fundo da foto uma casa bem simples, com paredes feitas de tijolos rústicos, sem acabamentos; a mulher e as crianças vestem roupas muito simples, alguns nem estão de sapatos, e a criança menor está nua! Às despesas que a família possa ter tido para arrumar o defunto adequadamente, soma-se o gasto com esta fotografia. Percebemos, assim, o quanto o bom cumprimento dos rituais fúnebres era considerado importante para a população belavistense.

Antes de prosseguirmos falando sobre a fotografia mortuária em Bela Vista, é necessário apresentarmos o município àqueles que não o conhecem. Bela Vista de Goiás fica a 45 km de Goiânia, capital do estado, e segundo o IBGE possui cerca de 20 mil habitantes. O surgimento de povoação no local remonta ao século XVIII, quando foi construído um ponto de pouso para os tropeiros que abasteciam as expedições que exploravam o sertão dos Goyazes em busca de minerais preciosos. Ao redor do rancho utilizado pelos tropeiros, algumas pessoas começaram a se fixar. Em 1872, foi concluída a construção da primeira igreja em homenagem a Nossa Senhora da Piedade. A segunda igreja em homenagem à santa, que se tornaria a padroeira do município, teve sua conclusão em 1911. Desde o século XIX, a principal festa religiosa do município é realizada no final do mês de julho e homenageia Nossa Senhora da Piedade. A emancipação do município de Bela Vista, que era ligado a Bonfim, atual Silvânia, ocorreu no dia 5 de junho de 1896.

Como se vê, a fé católica teve, e ainda tem, papel importante para a construção da mentalidade coletiva belavistense. Inclusive, a população local atribui o surgimento do município à construção da capela de Nossa Senhora da Piedade, ignorando a existência anterior do ponto de pouso para os tropeiros. Assim, perceberemos que, ao menos no período que pesquisamos, de 1920 a 1960, diversas manifestações socioculturais do município foram ordenadas segundo a crença católica, incluindo os rituais de morte. Nossa leitura das fotografias mortuárias belavistenses considerará o contexto de produção destas imagens, ou seja, uma sociedade católica de economia basicamente rural. Um conceito importante para a análise das fotografias mortuárias neste contexto é o de boa morte. Para alcançar uma boa morte, que era uma das mais importantes aspirações católicas, o indivíduo deveria levar uma vida exemplar, piedosa, e participar dos ritos religiosos, especialmente os fúnebres. A família era fundamental nesse processo, pois era ela quem cuidava da execução dos ritos finais, como a preparação do corpo, o velório, o sepultamento, as missas póstumas e, em muitos casos, a fotografia mortuária como última lembrança a confirmar, pelo registro da boa aparência do morto, sua boa passagem para o além.

Antes de passarmos às fotografias mortuárias belavistenses, é importante considerarmos os fotógrafos autores das imagens, Adelino Roque e Antônio

Faria. O primeiro, ainda pouco pesquisado, nasceu em 5 de setembro de 1882 e faleceu em 18 de setembro de 1943. Foi, além de fotógrafo, pintor. São dele as pinturas que adornam o interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, feitas em 1924. Foi Adelino Roque quem deu as primeiras lições de fotografia a Antônio Faria, que mais tarde se tornaria o único fotógrafo profissional residente na cidade.

Antônio Faria nasceu em 26 de dezembro de 1914 e faleceu em 17 de maio de 2009. Iniciou sua atividade profissional como fotógrafo ainda na década de 1930, encerrando-a em meados da década de 1990. Ao longo desses 60 anos de profissão, Antônio Faria produziu registros variados das famílias belavistenses, dos principais eventos da cidade, da arquitetura, dos costumes e tradições. Um aspecto importante sobre os dois fotógrafos é que nenhum deles teve um aprendizado institucional da fotografia. Eram, como diz Lemos¹⁴, “amadores esclarecidos”, profissionais autodidatas que foram aprimorando suas técnicas pelo intercâmbio com outros fotógrafos da região e pelas experimentações que empreendiam para satisfazer as demandas imagéticas dos belavistenses do período.

O tipo de equipamento utilizado por Antônio Faria, certamente, também foi responsável por diversos aspectos verificados na construção das cenas para os retratos mortuários belavistenses. A maioria destas fotografias foram feitas em ambiente externo. Isto se deve, muito provavelmente, ao fato de que o fotógrafo precisava utilizar a luminosidade do dia para que a imagem tivesse um melhor resultado, tendo em vista a precariedade de alguns de seus equipamentos. Uma de suas câmeras,¹⁵ utilizada durante décadas, era constituída por uma caixa de madeira munida de um fole montado sobre trilhos que permitiam seu deslocamento para frente e para trás. Este movimento permitia fazer o foco. A câmera era montada sobre um tripé. Na frente, encontra-se a objetiva; o anel amarelo é o dispositivo de regulagem do diafragma; o botão que dispara o obturador encontra-se na ponta de um fio conectado à objetiva. Para se fazer fotografias com essa máquina, era necessário utilizar negativos de vidro. O compartimento acolhia chapas de tamanhos diferentes.

Além da interferência ocasionada pelo uso de determinados equipamentos na confecção das imagens, observamos outros aspectos iconográficos nas fotografias mortuárias belavistenses que parecem estar relacionados mais a preferências, tanto familiares quanto dos fotógrafos, que acabaram se consolidando como modelos. Notamos, por exemplo, que grande parte das fotografias foram feitas em sentido horizontal; o caixão toma o espaço da foto em sentido longitudinal, a fim de que se pudesse visualizar integralmente o morto. Além disso, verifica-se que muitas das fotos foram feitas de modo a privilegiar *close*s frontais. Percebe-se, pois, uma clara intenção de preservar tanto quanto possível todos os traços do defunto.

Vamos, então, à análise de algumas das fotografias mortuárias belavistenses.

No primeiro caso temos uma foto mortuária feita por Antônio Faria.¹⁶ Nela, vemos, uma jovem falecida por volta de 1945, aos 15 anos de idade. Conforme a tradição católica, ela foi vestida com trajes de cor branca e colocada dentro de um caixão branco. As flores utilizadas na ornamentação também são brancas. O uso desta cor se deve ao fato de que a jovem não era casada e, uma vez virgem, os atributos utilizados em seus ritos fúnebres

14 LEMOS, Carlos A. C. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983.

15 Este equipamento encontra-se guardado na casa onde residiu o fotógrafo.

16 Acervo particular de Nair Alves Teles, Bela Vista de Goiás, GO.

possuíam a cor da pureza. Segundo a proprietária da foto, Dona Nair Alves Teles, que era irmã da falecida, a jovem morreu porque se molhou na água fria de um rio durante o período menstrual. Nota-se, nesse caso, a precariedade dos serviços médicos disponíveis no município nesta época, a ponto de, na impossibilidade de tratamento da enfermidade, até mesmo a causa *mortis* permanecer desconhecida dos familiares.

Ainda segundo Dona Nair, essa fotografia foi encomendada pelo homem que aparece na imagem, do lado esquerdo, o qual era primo da morta. O objetivo era manter uma última lembrança da jovem.

Em alguns casos, como na figura 2, a foto mortuária é utilizada pela família para expressar de forma mais veemente sua homenagem ao morto. Nesse exemplo, vemos um homem morto, vestido com um terno, num caixão disposto sobre um banco de madeira. Os pés e as mãos estão amarrados, costume comum na época, para manter a posição do defunto – nesse caso, talvez porque o caixão está um pouco inclinado sobre o banco, então era necessário cuidar para que o morto não saísse desalinhado na foto. Quase todas as pessoas ao redor do caixão dirigem o olhar para o morto. Na parte superior, duas mulheres, no centro da foto, posaram da mesma forma, com a mão sobre o rosto, a cabeça baixa, em atitude de lamentação. A pose, consolidada há séculos como símbolo da tristeza, da desolação diante da morte de um ente querido, foi um dos mecanismos utilizados pela família para eternizar, de uma forma bem explícita, a dor por esta perda.



Fig. 2. Antônio Faria. Fotografia mortuária, c. 1945. Acervo particular da Família Faria, Bela Vista de Goiás, GO

Os usos da fotografia mortuária são os mais diversos. Em outro caso analisado,⁷ que é o retrato fúnebre do desembargador Luiz Sizenando Serradourada, falecido em 11 de julho de 1926, ano aproximado, a fotografia mortuária foi utilizada para a produção de um retrato que ficava pendurado

17 Acervo particular de Messias Ferreira Prego, Bela Vista de Goiás, GO.

18 RIEDL. Op. cit.

19 Acervo particular de Messias Ferreira Prego, Bela Vista de Goiás, GO.

20 Acervo particular de Messias Ferreira Prego, Bela Vista de Goiás, GO.

na sala da casa da família, conforme relato da proprietária, dona Messias Ferreira Prego. Infelizmente, este retrato não foi localizado. No verso da fotografia, feita por Adelino Roque, podemos ler as indicações escritas a lápis: “30 x 40 busto crayon, pondo ollo aberto y apareciendo mas busto”. Titus Riedl¹⁸ relata que, no nordeste brasileiro, deparou-se com situações como esta. Muitas famílias da região encomendam, ainda hoje, fotorretratos pintados a partir de fotografias mortuárias, especialmente nos casos em que não há outra foto do falecido. O fotorretrato permite à família produzir uma memória do morto conforme sua vontade: com os olhos abertos, roupas elegantes, pele mais clara, cabelos mais escuros ou de qualquer outra forma requisitada pela idealização da família sobre o morto.

O próximo caso¹⁹ é o de um menino falecido em 7 de novembro de 1925 (ano aproximado), vítima de sarampo. O caixão e as vestes do garoto são brancos, pois segundo a tradição católica popular, as crianças falecidas antes dos 7 anos de idade tornavam-se anjos, e a cor branca simbolizava essa condição. Esta criança tinha um irmão gêmeo que faleceu exatamente 1 mês antes, também de sarampo. O interessante é que a família não fez a foto mortuária do primeiro menino morto, pois ele já havia sido fotografado em vida no colo de sua madrinha. Percebemos, assim, que a criança tinha um valor individual para as famílias belavistenses, uma vez que, ainda que fossem gêmeos idênticos, houve a preocupação da família em manter fotografias distintas como lembrança de cada um dos bebês.

Nos dois últimos casos que analisaremos, é possível perceber que a fotografia, de fato, é vista como um instrumento de comunicação entre os vivos e os mortos. Em um deles,²⁰ temos a foto mortuária de uma senhora coberta por um manto, disposta sobre um comprido banco de madeira. Aliás, o uso desse tipo de banco, ou até mesmo uma mesa para o velório era bem comum pois, em Bela Vista, o caixão era feito apenas após a morte de alguém e, muitas vezes, demorava algumas horas para ficar pronto. Nessa imagem, porém, o que chama a atenção é a existência de uma grande mancha negra na porção superior da foto, mais à esquerda. Os familiares da morta atribuíram a presença da mancha ao fato de que a falecida não gostava de fotografias e jamais se deixou fotografar em vida. Assim, quando Adelino Roque fez a foto, todos consideraram que a mancha era um sinal da insatisfação da morta com a fotografia. Melhor para o fotógrafo: ninguém o acusou de ser um mau profissional nem se queixou pela má qualidade da imagem.

Finalmente, no último caso (fig. 3), vemos o retrato de um casal e, centralizada, atravessando-a na horizontal, a foto mortuária de uma mulher. Há várias cópias dessa fotografia com famílias belavistenses, e uma também foi encontrada no acervo de Antônio Faria, na residência onde ele morava. O próprio fotógrafo garantiu que a imagem era autêntica, que se tratava mesmo de um fantasma que apareceu na foto do casal. A história, repetida há décadas na cidade, é de que o homem da fotografia teria matado sua esposa para se apoderar de sua herança e casar-se com sua amante, que é a mulher retratada ao lado dele. Mas, quando foram fotografados juntos, a morta aparece na foto, e seu braço esquerdo parece enlaçar o pescoço da mulher, como se quisesse enforcá-la. O homem teria ficado perturbado com a foto e confessado o crime à polícia.



Fig. 3. Antônio Faria. Sobreposição de fotografias, período indeterminado. Acervo particular de Daniel Vieira, Bela Vista, GO

Chama a atenção, nestes dois casos, o fato de que os erros no momento da tomada da foto, da revelação do negativo e ampliação das cópias em papel eram comuns na época, por motivos diversos: má qualidade do material empregado, falhas no momento da tomada da foto, descuido no manuseio de equipamentos e substâncias etc. Entretanto, independente das questões técnicas da fotografia, as pessoas acabavam atribuindo outras interpretações a estas imagens, mesclando aspectos específicos da vida dos retratados.

Outros exemplos de sobreposições de imagens foram encontrados no acervo de Antônio Faria, inclusive envolvendo outras fotografias mortuárias. Se produzidas de maneira intencional ou acidental, pouco importa: o fato é que, dentro do imaginário coletivo belavistense da primeira metade do século XX, a fotografia era um valioso campo de comunicação entre vivos e mortos.

A fotografia mortuária, para a sociedade belavistense, assim como para outras sociedades ocidentais, servia, a um só tempo, à necessidade familiar de registro do evento, de referência social do morto, de construção e manutenção de memórias e, sobretudo, de instrumento para concretização das idealizações sobre seu ente querido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions". In: *Le Dernier portrait*. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). "Você fotografa os seus mortos?". In: *Imagem e memória – ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- LEMOS, Carlos A. C. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- MELLID, Marisol Romo. *Fotografiar a los muertos*. Disponível em http://www.antecamara.com.mx/nuevo/modules.php?op=modload&name=PagEd&file=index&printerfriendly=1&page_id=706
- RIEDL, Titus. *Últimas lembranças. Retratos da morte, no Cariri, região do nordeste brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- RIERA, Alberto. *Introducción a la fotografía post mortem*. Disponível em <http://www.caborian.com/content/view/574/142/>, acessado em 20/6/2006.
- RUBY, Jay. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. USA: The MIT Press, 1995.

Entre o texto e a imagem: as narrativas arquivadas de Rosângela Rennó

Maria Adélia Menegazzo¹

Resumo

O ensaio tem por objeto os livros *O arquivo universal e outros arquivos* e *Espelho diário*, de Rosângela Rennó, nos quais se busca evidenciar possíveis recursos para a configuração da narrativa contemporânea. No primeiro, a mudança de superfície – do espaço expositivo para as páginas do livro – demonstra o caráter narrativo das instalações, repaginadas e habilitadas como acontecimentos que não se subordinam uns aos outros. Também concorrem para o crédito ficcional os aspectos relacionados à edição, como os textos, suas fontes gráficas e o tratamento a que são submetidas. Em *Espelho diário*, a relação entre texto e imagem torna-se mais evidente e à fotografia parece estar reservada uma função retórico-descritiva, complementar da narrativa. Trabalha-se sobre a hipótese de que ambos os livros configuram modos de narrar que se valem da manobra entre informação e ficção para constituírem seu estatuto estético.

Palavras-chave

Narrativa; Fotografia; Rosângela Rennó.

Em meio às diferentes linguagens e suportes com que a arte contemporânea se configura, a palavra (oral ou escrita) ocupa um largo espaço, mais evidentemente aberto pela arte conceitual, uma vez que já não se considera a separação entre o visual, o gráfico e o literário, aos quais se juntaram novas tecnologias e mídias. O aproveitamento das resultantes desse processo repõe a palavra em uso: textos, signos e símbolos, de quaisquer alfabetos ou culturas, se fazem presentes. Restringindo o campo para a arte brasileira, podemos citar, entre outras, as obras de Rosângela Rennó, Rosane Ricalde, Elida Tessler e Marilá Dardot. Todas apresentam trabalhos nos quais a palavra é explorada quer nos seus aspectos plásticos, quer nos semânticos. Campo infindável de criação.

Para Rod Slemmons, diretor do Museu de Fotografia Contemporânea do Columbia College de Chicago, nos “últimos trinta anos, combinar palavras e fotografias se converteu em um gênero da fotografia artística que abarca uma tremenda variedade de experimentos conceituais”, como os de John Baldessari, Sophie Calle e Jenny Holzer, por exemplo.

Não se trata diretamente aqui, por analogia, da retomada da tradição que diz que a “pintura é a poesia muda e a poesia é a pintura que fala”, de Simônides de Ceos, nem do *Ut pictura poesis*, de Horácio, ou do *Paragone* de Leonardo. Tampouco da *correspondente* harmonia dos sons, das cores e dos perfumes de Baudelaire. Também não nos voltamos para a classificação das artes do tempo e do espaço, do *Laokoon*, de Lessing, ou do *Novo Laokoon* de Greenberg, nem da *Revisitação do Laokoon* de Aguinaldo Gonçalves, embora todos estes autores e teorias, entre muitos outros, permeiem a prática da leitura contaminada entre as artes. Além disso, temos como passivamente aceita a hibridação de gêneros e de linguagens nas artes contemporâneas.

¹ Professora de Teoria Literária e de História da Arte nos cursos de Letras e de Arquitetura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Campo Grande. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Unesp – Assis.

2 RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

3 RENNÓ, Rosângela & PENNA, Alicia Duarte. Espelho diário. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

Nosso trabalho tem como objeto específico os livros de Rosângela Rennó: *O Arquivo universal e outros arquivos*² e *Espelho diário*³, nos quais buscamos compreender a relação entre fotografia e narrativa, na medida em que a artista provoca jogos entre o texto e a imagem tratando um com os atributos do outro. Pretende-se também compreender o “livro de artista” como um objeto de leitura sequencial que, no entanto, precisa ser manipulado a partir das regras implícitas na sua construção, uma vez que elas provocam rasuras nos sentidos aparentes e impedem a facilidade da leitura que advém da continuidade. Buscamos, assim, estabelecer um estatuto da imagem e da narrativa no arquivo Rennó. A ideia principal é buscar nas teorias da arte e da fotografia elementos que possam se articular à teoria literária e contribuir para a descrição de mais um modo de narrar contemporâneo.

O *Arquivo universal*, elaborado originalmente entre os anos 1992-2003, é uma obra em permanente crescimento, um *work in progress* constituído de uma coleção de textos sobre fotografias, extraídos de jornais. Com relação ao livro *Arquivo universal e outros arquivos*, a artista declara que “originou-se da vontade de transportar, de trazer para o suporte livro vários dos [s]eus projetos, principalmente os de instalação e aqueles realizados com textos sobre fotografia, sempre subordinados ao local em que estavam instalados”; um livro de artista “onde os trabalhos – as imagens e os textos – encontrariam uma articulação específica dentro das páginas, em um processo de reconstrução”, reforçando o caráter de arquivo e serialidade que permeia seu trabalho desde 1993.

Analisando o *Arquivo universal e outros arquivos* do ponto de vista dos elementos paratextuais, isto é, dos recursos utilizados no projeto gráfico – formato, papel, cor, fontes – pode-se enfatizar o “livro de artista” e a construção do sentido a que este objeto específico obriga o leitor. Para Genette, o conjunto dos elementos que rodeiam ou acompanham marginalmente um texto e que tanto pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original é um lugar por excelência da dimensão pragmática da obra, isto é, de sua ação sobre o leitor e inserção num dado contexto cultural. Desse modo, podemos compreender os deslocamentos de leitura em função do deslocamento dos espaços de leitura, ou seja, como os elementos paratextuais presentes em *Arquivo universal e outros arquivos* significam e, em se tratando de um livro de artista, potencializam os sentidos do espaço expositivo.

O título do livro remete a sua natureza formal, um arquivo de arquivos. O arquivo é compreendido, segundo a visão de Michel Foucault, como o jogo das regras que, numa dada cultura, determina o aparecimento ou o desaparecimento dos enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e coisas⁴. Desse modo, colecionada, a palavra e a narrativa se transformam em objeto de valor para aquele que se propõe a guardá-las. Se cada objeto de uma coleção possui um sentido especial, um tempo e um lugar únicos, a palavra arquivada, organizada, adquire valor independente e coletivo e, outras vezes, ganha status narrativo.

Tradicionalmente, para haver narrativa são necessários uma ação sequencial e uma mudança que se dá num tempo antes versus um tempo depois. Mas toda narrativa tem um estatuto ontológico, na medida em que se dá em determinado contexto, diz respeito ao ser-e-estar-no-mundo; um esta-

4 FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

tuto lógico, pois seus enunciados constituem juízos que aspiram à verdade, relativizada e verossímil; e um estatuto epistemológico, uma vez que narra pessoas, eventos e estados, não sobre eles ou deles. No livro de artista, mas não só nele, o estatuto estético é que irá determinar o percurso de sentido, daí a importância dada aos elementos paratextuais na sequencialidade das imagens e dos textos.

A organização do livro-arquivo apresenta as séries criadas para espaços expositivos específicos, alternando textos e fotografias. Não há relações diretas de ilustração ou legenda entre eles. Estão arquivados 17 trabalhos, além de um arquivo com imagens das séries como apresentadas nos espaços expositivos, um encarte e um arquivo de textos críticos, informações sobre as séries arquivadas, currículo e bibliografia da artista.

Levando-se em consideração a definição de leitura como ato de construção do sentido a partir dos referenciais do leitor, envolvendo, portanto, uma história de leitura e um corpo, a mudança do espaço expositivo para as páginas do livro é significativa. Como exemplo, podemos tomar a série *Atentado ao poder* (*Via crucis*), de 1992. Na exposição, fotografias apropriadas de jornais diários do Rio de Janeiro, em p&b foram montadas em papel resinado e posicionadas no ângulo entre o chão e a parede da galeria, abaixo da frase “The earth summit” adesivada na parede. Uma leitura mais imediata seria a de que este posicionamento obriga o leitor a se inclinar para ver as fotos da mesma maneira que se inclinaria para ver aqueles corpos mortos nas ruas e calçadas, ou, ainda, estaria na mesma posição do fotógrafo ao registrar o fato. Realizada entre 2 e 14 de junho de 1992, durante o Fórum Global ou Conferência do Rio de Janeiro, a inscrição “The earth summit” aponta para dissociação entre o discurso oficial da não violência e o que efetivamente ocorre sob os nossos olhos. No livro, as fotos são apresentadas no tamanho 27 x 18 cm, e o papel, que na maioria das séries é vergé, liso e colorido, muda para papel-jornal, cuja espessura, aspereza e redução a p&b é impossível de não ser percebida. O efeito de violência dado pela proximidade das imagens aponta a proximidade da violência nas ruas da cidade, enunciada apenas pelo título – sem nenhum pudor – um *Atentado ao poder*. O subtítulo alternativo (*Via crucis*) poderia ser lido como o martírio a que o homem é submetido na urbe contemporânea até a morte.

Retomando a questão da sequencialidade para a presença da narrativa, a série *Imemorial* permite observar que o tempo aí se encontra suspenso. No livro, são apresentados 60 retratos distribuídos em 15 páginas de fundo preto e mais dois, na página inicial da série, ao lado do título, em cinza. Os retratos apresentam-se com intensidade variada, alguns quase que impossíveis de serem visualizados. A menos que o leitor tenha informações dadas pelos textos críticos sobre a exposição, no livro não há informações sobre a história destes homens e mulheres (apenas cinco), a não ser o fato de que trabalharam na construção de Brasília. O modo como foram retirados de um primeiro arquivo e rearquivados pela artista impede que o passado, o momento exato em que aqueles retratos foram feitos, seja presentificado. Estão, assim, fadados ao esquecimento. No entanto, sabemos que qualquer fragmento material retirado de seu contexto e introduzido em outro espaço carrega as informações do momento em que foi produzido ao mesmo tempo em que assume outro

sentido na nova série, mantendo esta ambivalência. O que a artista pratica é um exercício de rejeição da mimese, de desconstrução do objeto, e de simultaneidade, próprios da colagem e da montagem, e que na literatura é decorrente do apagamento das marcas espaço-temporais. A série *Imemorial*, no livro, exige esforço visual de leitura, tanto quanto de construção de sentido. No espaço expositivo, a ideia de mausoléu ou, se quisermos, de memorial está explicitada no enquadramento das fotografias aparafusadas na parede e no chão.

Mas o que nos interessa mais de perto, além dessas narrativas dadas visualmente, é a presença de textos narrativos através da palavra. Das 17 séries arquivadas no livro, seis delas – *Histórias do amor*, *Viagens especiais*, *Hipocampo*, *Vulgo/texto*, *Abdução*, *Vaidade & violência* têm como base a palavra impressa. São narrativas curtas que invariavelmente fazem referência a fotografias. Nota-se que, na sequência narrativa, essa referência é o elemento que determina a mudança, determinando, também, se trata-se de uma narrativa de melhoramento ou o seu contrário. Os textos possuem propriedades das chamadas micronarrativas, isto é, apresentam episódios sintéticos, descritivos e tensos. São ficcionalizações a partir de textos de jornais, “um arquivo de fotos sem as fotos”, no dizer da artista. Aqui é possível, ao leitor, pressupor um antes e um depois.

No caso da série *Viagens especiais* a relação entre texto e imagem é escamoteada desde o título até as imagens que desempenham a função de “fundo”. São cartões postais de lugares paradisíacos evidenciando o meio de transporte para alcançá-los. Nem o texto legenda a imagem, nem a imagem ilustra o texto. Há uma autonomia semântica e visual em curso que reverbera por todas as outras séries, nas quais é necessário levar em conta a sutileza dos elementos paratextuais para a construção do sentido, como por exemplo o uso do branco sobre branco, ou do preto sobre preto, nas séries *Anonimato* e *Vaidade e violência*, respectivamente. A leitura destas séries exige uma performance por parte do leitor que deverá aproximar, afastar ou movimentar o texto em relação à luz, para superar a dificuldade do jogo entre o brilho e o opaco aí presente.

Já o livro *Espelho diário* é resultado de uma auto-apropriação. Trata-se de um livro fotonarrativo, originalmente uma instalação multimídia com o mesmo título. As 133 narrativas e suas personagens foram compostas a partir de notícias veiculadas por jornais brasileiros, que envolviam pessoas chamadas Rosângela, e colecionadas pela artista Rosângela Rennó entre os anos de 1992 e 2000. Os textos, a exemplo do *Arquivo universal*, passaram por um processo de ficcionalização, agora anunciado, pelas mãos da escritora Alícia Duarte Penna, convidada da artista. As fotografias são imagens congeladas da instalação multimídia original, o que, à primeira vista, poderia levar a uma ruptura na sincronia entre o textual e o icônico, na medida em que os cortes no vídeo interrompem uma sequência para criar uma ilustração. No entanto, o jogo que se estabelece em *Espelho diário* é o da identidade que apenas se pode definir a partir do outro. Portanto, ao falar de si, as 133 rosângelas-personagens-narradoras buscam a identificação de seu próprio corpo através da possibilidade de identificação pelo outro. No intervalo entre a notícia e a ficção, ou mais precisamente na manobra entre informação e ficção configura-se

o estatuto estético das micronarrativas que constituem esta obra de Rennó.

Se no *Arquivo universal* não é possível identificar as personagens, portanto à suspensão do tempo alia-se a universalidade daquelas histórias, em *Espelho diário* as personagens não só têm um nome – Rosângela –

Rosângelas nasceu por muitos e muitos dias. Não que sua mãe fosse várias – Mãe é uma só, dizia aquelas já crescidas, já um tanto melancólicas quanto à sua condição. Sequer seu pai eram muitos: ao contrário, era um único na vida de sua única mãe. Somente elas era umas: Rosângelas, esse conjunto unitário, essa dízima periódica, este singular plural.

como também são categoricamente classificadas e temporalizadas. A cada Rosângela apresentada corresponde uma categoria – mãe, morta, sequestrada, namorada de notável, dona-de-casa, irmã, presidente, vice-presidente ou coordenadora de algo, colunável, delegada etc. etc., e uma data, uma marca no tempo.

É quase que irresistível a relação dessas 133 rosângelas com o *Eu é um outro* de Rimbaud. Muito mais plural, no entanto, *Espelho diário* advoga o retorno do autor, marca de sua contemporaneidade, que não só fala de si, mas de todas as suas possibilidades de ser. São as chamadas “escritas de si”⁵, biografias, autobiografias, memórias, relatos, depoimentos, diários etc., que retornam sem que se possa categorizá-las como “falsas” ou “verdadeiras”. Rennó divide a autoria com Alicia Duarte, na medida em que as indicações de direção do vídeo do roteiro permanecem no texto escrito, como didascálias.

Em *Espelho diário*, a artista utiliza vários expedientes paratextuais possibilitando ao leitor construir um sentido a partir do eu que narra, ainda que fragmentário e dessemantizado. O livro, por exemplo, é “dedicado às Rosângelas do Brasil”. A epígrafe, sem referência, sentencia: “Impossível alcançar a unidade sem a soma, a identidade sem a comparação”. Um texto final, pós-epílogo, explica que o livro é “uma espécie de *making-off* do vídeo, em que o diálogo entre a artista e a escritora durante o processo de elaboração do roteiro pode ser ouvido pelo leitor enquanto vê as imagens congeladas da(s) ‘Rosângelas’, no *Espelho diário*, agora impresso”. Explica também que o título é uma clara referência ao jornal inglês *Daily Mirror*, conhecido por seu conteúdo sensacionalista. É também no pós-epílogo que a artista explica que “roteirizado, o diário foi gravado em vídeo pela artista que opera a câmera tal como um espelho: diário, confessional” e que no epílogo, “a escritora evidencia o deslocamento entre objeto e sujeito no jogo de reflexos em que se envolveu(ram) aquela(s) ‘Rosângelas’ do Brasil, inclusive a artista, personagem ela mesma de um dos dias do *Espelho diário*”. Ao incluir-se como personagem de si e de todas as outras, a narradora-câmera busca ressaltar a subjetividade incompleta e fragmentária do sujeito na sociedade midiática, não esquecendo a origem jornalística dos “retratos” das rosângelas, além de articular efeitos de real, de graus variados, dentro da ficção.

Assim, as micronarrativas de *Espelho diário* são enunciadas pelas personagens e os episódios são também sintéticos, descritivos e tensos, como por exemplo, “a assassina”. Assim, a cada página, uma história é contada por inteiro. Em se tratando de micronarrativa, a sequencialidade é fragmentada e ao

5 KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.35.

6 Lembrando o clássico exemplo de micronarrativa do escritor guatemalteco Augusto Monterroso: "Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá". Apud FREIRE, Marcelino. *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê, 2004

leitor é dado apenas parte dessa fragmentação.⁶ Os textos muito curtos permitem pressuposições apenas em seus próprios limites; as fotografias fazem parte da narrativa contribuindo para a configuração de sua atmosfera tensa.

Se a narrativa é capaz de configurar uma imagem do "outro" a partir de sua enunciação, espera-se que a fotografia seja o desdobramento do enunciado, uma espécie de versão figurativa do texto, já que se trata de "espelho". Poderia confirmar esta ideia o fato de que a data, acima do texto do lado direito aparece pelo avesso na fotografia da página seguinte, do lado esquerdo. No entanto, sabemos que *todas as Rosângelas são uma só Rosângela*, o que numa certa medida concorre para a quebra da relação icônica, pois cada actante deveria ter uma imagem própria. É neste momento que se instaura o ficcional. Segundo Kossoy, "O compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas".

Nessa medida, a leitura de *Espelho diário* como uma "autoficção" esclarece a relação entre fotografia e narrativa neste caso específico. Para Dubrovsky, a autoficção não é "nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto"⁷. E é neste não lugar da operação do texto que Rennó constrói seu caleidoscópio identitário. Assim é possível pensar essa relação quando a multiplicidade de personagens tem uma única face, o rosto da autora. O retrato fotográfico vai agir, neste caso, como filtro ficcional.

Discutindo a relação entre identidade e identificação no retrato fotográfico, ainda que relativa ao século XIX, Annateresa Fabris afirma sua importância na busca da configuração do sujeito:

O modelo oferece à objetiva não apenas o seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos.⁸

8 FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Edufmg, 2004, p. 38-9.

Poderíamos recuperar ainda o "autorretrato" para compreender, principalmente no que toca à questão do modelo, a presença do fotógrafo como o fotografado. Se as rosângelas-personagens estão ficcionalmente diluídas em uma possível ignorância de seu papel actancial, a rosângela-narradora-fotógrafa-artista tudo sabe, todas conhece. Neste sentido pode confirmar a visão de Roland Barthes de que o retrato ativa certos imaginários:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar).⁹

9 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 27.

10 Algo semelhante pode ser encontrado na obra de Cindy Sherman, considerando-se as inúmeras máscaras femininas assumidas pela artista como fragmentações do sujeito e questionamento da representação.

Aplicada à leitura de *Espelho diário*, todos esses imaginários são um só imaginário, portanto, podemos falar de uma autenticidade ficcional.¹⁰ Além disso, esta "autenticidade" ativa-se no autorretrato a partir da pressuposição do espelho (diário), graças ao qual, são construídas as identidades ilusórias e

que, de acordo com Fabris, “atesta a existência de uma unidade que a própria superfície do espelho coloca em crise, ao criar a cisão entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe”¹¹. Resta à artista o trabalho de selecionar, arquivar e ficcionalizar essas imagens refletidas.

Para terminar, seria possível afirmar que ao utilizarem a mesma retórica, as sequências narrativas e as imagens fotográficas podem construir efeitos de sentido semelhantes intensificando sua temporalidade¹². Retomando o pensamento de Sol Le Witt, que ainda merece um aprofundamento, os livros de RR só poderiam ser lidos como obras de arte que contêm palavras. As ideias sobre arte fundamentam a organização dos textos, a partir de uma poética definida anteriormente – ideias e conceitos – mas que sofrem um processo de intervenção constante na busca de um significado não apenas de cunho estético, mas também ético e coletivo.

11 FABRIS. Op. cit., p. 78.

12 BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne (org.). O fotográfico. 2 ed, São Paulo: Hucitec/Senac São Paulo, 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2 ed, São Paulo: Hucitec/Senac São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Edufmg, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FREIRE, Marcelino. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê, 2004.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.35.

RENNÓ, Rosângela & PENNA, Alicia Duarte. *Espelho diário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Página pessoal. Apresenta imagens das obras da artista, textos críticos e vídeos. Disponível em www.rosangelarenno.com.br

Rosângela Rennó: estigma da imagem como consciência de si e do outro

Cláudia Fazzolari¹

Resumo

De acordo com a chave narrativa de Rosângela Rennó, reconhecemos a intencionalidade de um descompasso entre imagem fotográfica e texto e, sobretudo, reconhecemos a investida consciente em estratégias de reinvenção — autorizadas para o apreciador em contato com a obra, instaurada em um campo de interpretação — inauguradas pelo impacto causado pela ambiência do projeto documento. Citar a inelutável cisão do ver, diante do projeto-documento elaborado pela artista, resulta em um itinerário de imagens comprometidas com a invisibilidade do cotidiano ou ainda em não imagens pulverizadas em ampla saturação no caos contemporâneo.

Palavras-chave

Fotografia; Rosângela Rennó.

O itinerário de estudos realizados sobre a complexidade de investigações que abordam a problemática de gênero, na atualidade, deve parte de sua fortuna crítica ao desempenho de uma espécie de legitimidade histórica que, desde o final da década de 1980, se assenta sobre o uso do termo gênero, inclusive como substituto de *mulher*, sinalizando a densidade de recursos que nomeadamente formalizaram ensaios sobre a construção de discursos implicados em sua própria possibilidade narrativa.

De acordo com a antropóloga Michelle Rosaldo, o caráter investigativo das subjetividades eletivas, persistentes em cada parcela de estudos do conceito de gênero, deve assumir a responsabilidade de uma explicação significativa.

A identidade subjetiva é fundamental para aproximar a noção de gênero de suas condições de análise instrumental. Investigar detalhadamente as formas e os modos de ser e conviver em que se constroem as identidades e as pós-identidades e ainda relacionar seus traços ao espaço social e cultural de tais manifestações possibilita percorrer os lugares de intervenção de mulheres comprometidas com a denúncia de modelos hegemônicos.

Cabe recuperar que, diante do desafio da construção social efetiva, a condição de gênero segue pré-determinada. Se não fixada imperativamente, elaborada pelas relações de poder estabelecidas em sociedades marcadamente tomadas pela força da desigualdade social.

Fenômeno transnacional, a violência contra as mulheres — doméstica e sexual — é exemplo de violação dos direitos humanos no tocante aos direitos fundamentais à vida, à saúde, à integridade física e psíquica e permanece no cotidiano especialmente quando a vulnerabilidade econômica se acentua.

¹ Professora universitária, curadora independente. Pós-Doutora em Teoria e Crítica de Arte pela ECA-USP (2009). Curadora adjunta das mostras *Mulheres artistas: olhares contemporâneos*, MAC USP, 2007; e *Mulheres artistas: relatos culturais*, MAC USP, 2008. Curadora da mostra *Corpos estranhos*, MAC USP, e Memorial da América Latina, São Paulo, 2009.

Essencialmente, a associação de mulheres artistas à formulação de poéticas visuais está baseada em uma construção sociocultural de um outro sujeito criador. Como a criação solicita condições singulares de um sujeito criador, como autonomia e independência, a criação de mulheres artistas, assumida ainda que por inversão ou exclusão,² — ao domínio do masculino — se manifesta em um território de produção contextualizado em potência e ação afirmativa próprias.

O projeto-documento característico — eixo norteador das práticas de mulheres artistas — encontra sua principal marca em um núcleo investigativo forte e consolidado que tanto envolve o relato autobiográfico e/ou o relato pseudoautobiográfico, como as estratégias de enfrentamento de situações associadas às metástases de um corpo social em conflito.

Como um arquivo em permanente expansão, o projeto-documento, que sustenta as práticas artísticas de criadoras, admite a incompletude de sua própria constituição. Objeto em permanente processo, o arquivo parcial é tomado pela necessidade de dar sentido ao testemunho do outro, como experiência singularizada.

De acordo com Marián Cao a relação que une mulheres artistas e criação está baseada exatamente na construção de um outro sujeito criador. Isto porque a criação, para ser elaborada, deve contar com características de um sujeito efetivo. Assim sendo podemos situar o pensamento de Amelia Valcarcel acerca do característico do feminino:

o pensamento do sexo parece estar mascarado sob as construções totais do humano [...]. O homem não se auto-concebe como sexo, ao masculino o considera o próprio da espécie e ao feminino como o característico. A este diagnóstico tão claro unicamente caberia complementar um matiz: que normalmente é o próprio da espécie o que se masculiniza e que o feminino se constrói, na maioria das vezes, por inversão ou por exclusão.³

3 Idem.

Em um final de tarde do mês de fevereiro, em pleno centro da capital do país, o grupo reunido com a historiadora cubana — oficialmente designada para percorrer os projetos sociais liderados por mulheres pela cidade — se dirigia para a Catedral de La Habana e o comentário sobre casamentos realizados no local se tornava quase uma constante. “Construção religiosa”, como a historiadora tratava o edifício, havia presenciado e chancelado o sacramento e mesmo quando nunca mais tivera de receber os casais — após a Revolução — testemunhara ainda assim o vai-e-vem de todas as mulheres pela cidade, em outras circunstâncias, seguindo de branco para oficializar o compromisso.

Mesmo Aleida, a última companheira pública de Che Guevara, havia se casado de branco. Em La Cabaña, com todos os presentes para confirmar o encontro de sua vocação revolucionária e com traje branco — feito especialmente para a ocasião — em destaque para o brinde, inclusive com Fidel Castro. Aleida relata ainda que havia mandado fazer um traje com uma modista amiga de Santa Clara, “algo muy simple” e, cuidadosa, comenta na obra *Evocación* os laços morais que guiavam aqueles anos dos idos de

1959: “cuando viajábamos a Santa Clara me quedaba a dormir en casa de Lolita para evitar que mis padres se sentieran lastimados en sus tradicionales convencionalismos”.⁴

Quantas cerimônias oficializadas na capital cubana não presenciaram a decisão que mantinha e mantém, em sua origem, um dado da cristandade, do imaculado, da retidão de caráter, de cerimonial do adeus. Despedir-se de uma condição para ingressar em outra, reiteradas vezes, desconhecida.

4 MARCH, Aleida. *Evocación*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.

Figs. 1 e 2. Rosângela Rennó. *Cerimônia do adeus, 1997-2003*. Videoinstalação composta de duas projeções em ângulo de 90° e um CD, com locução. Dimensões variáveis.



Este breve relato que situa o ambiente em que muitas das tomadas da série *Cerimônia do adeus*, concebida por Rosângela Rennó, foram captadas em alguma zona da cidade — concretamente na capital — e recolhidas em estúdios fotográficos que há décadas trabalham com o imaginário de homens e mulheres, recoloca uma dimensão alterada, esquizofrênica, de um questionamento lançado para interrogar.

O registro das cenas de uniões civis de casais marca a trajetória de vidas que a artista investiga quando estabelece interlocução com os lugares de manifestação do outro.

Quando a questão trata de situar a produção de criadoras nos lugares da arte contemporânea pode-se ler a dinâmica de estratégias que são analisadas mediante duas possibilidades: inicialmente como opção de caráter ideológico-político, consciente e vocacionada para uma quase forma de “discriminação positiva” que prioriza poéticas visuais de mulheres considerando que desta maneira se equaciona uma densa desigualdade conhecida e muito estudada no decorrer dos últimos cinquenta anos.

Contudo a segunda via de tais possibilidades investe em uma condição interessada na consistência da “visibilidade” da produção de criadoras dada a inevitável evidência de um olhar construído culturalmente que, de alguma forma, atravessa tais práticas artísticas.

De acordo com a chave narrativa de Rosângela Rennó, reconhecemos a intencionalidade ou a consistência de um descompasso entre imagem fotográfica e texto e, sobretudo, reconhecemos a investida consciente em estratégias de reinvenção — autorizadas para o apreciador em contato com a obra, instaurada em um campo de interpretação e inauguradas pelo impacto causado desde a ambiência de cada projeto-documento.

Inicialmente situo a concepção de texto aqui utilizada como tecido composto de sequências informativas e representativas, quase analogia de uma es-

pécie de pele — capaz de registrar aquilo que chega do exterior, de conservar e ainda de transmitir a informação captada — para que seja construída uma extensão variável que necessita de um significativo contexto para existir.

Desta forma, o texto aqui citado em descompasso com a imagem fotográfica, desconfia das circunstâncias em que foi selecionado pela artista e sabe que o registro fotográfico emancipado insiste e surge como incontornável interlocutor. Sabe o texto que deve contribuir para que o projeto-documento da artista se formalize, e ainda, que deve intervir sem ser demasiado, para que a cena criada possa fazer pensar.

Existe uma espécie de dinâmica que confronta a dominação psicológica e interessa à artista em todo o registro cotidiano por ela abordado e elaborado como projeto. Estabelecer os não limites do controle cotidiano sobre o corpo da vítima — ainda que a vítima se reconheça ou não como real protagonista de uma trama complexa — é parcela consistente de qualquer elenco de situações lançadas ao debate, quando Rennó questiona o ambiente do trauma.

Como síndrome de um trauma crônico e como insistente manifestação de desgaste pós-traumático, percebemos muitos dos protagonistas situados pela leitura da artista. Diante de obras como *Atentado ao poder* (1992), *Cicatriz* (1996-2003), *Vulgo & anonimato* (1998-99) estamos comprometidos com o relato alterado — lançado pela artista — e testemunhamos a invisibilidade que alimenta todas as variantes de identidades desumanizadas.

Todos esses corpos citados pela artista são corpos expostos, de alguma forma, ao controle e à violação de sua última condição. Quando a fotografia — emancipada como interlocutora consciente e ativa por Rennó — testemunha e pensa o corpo e suas manifestações ela sabe que afronta o poder coercitivo, a marca da dor, o sofrimento, o desgaste físico e inclusive a normalidade aterradora que move as peças de um jogo de convivência silenciosa.

Em cada relato estabelecido pela artista para a marca compositiva dos lugares de suas intervenções existe a prova quase documental de uma espécie de comentário acerca de uma forma de violência de gênero, aquela que toca o espaço do drama humano.

São obras que tratam de relações humanas e nunca desviam de todas as circunstâncias de eventos traumáticos como agentes ativos das mais elementares formas de convivência em nossa sociedade. Muitas de suas obras sinalizam ou indiciam o trauma prolongado ou repetido como uma espécie de sinônimo da condição contemporânea. Estamos diante de corpos que se movem como peças de um sofisticado complexo de marcas institucionalizadas.

Da série *Cicatriz*, a imagem revela o corpo masculino reinventado pela dor e pela experiência de sucessivas perdas. O homem excluído de uma parcela de processos significativos do estabelecido jogo social — o homem encarcerado — revela em seu cotidiano as híbridas condições de sua existência, sob a forma de regras e padrões de conduta legitimados pelo espaço social prisional.

O traço institucional do espaço carcerário marcado, no país, pela permanência de estruturas fixas identificadas por modelos hegemônicos de organização da reclusão, em percepção difusa das elaboradas construções socioculturais, que se manifestam em todo o sistema prisional, e, ainda, a ausência de políticas públicas compromissadas junto ao debate de ações humanitárias, persiste tematizado por Rosângela Rennó em diversas de suas investigações e

ressurge em cada imagem anônima como testemunho de um elenco diversificado de tipos humanos, elevados/reduzidos à potência da barbárie.

Potencializar a barbárie ou expressar a natureza humana em condições adversas é tarefa que a artista prioriza em suas anônimas relações. Cada indivíduo retratado — neutralizado em película — sem identidade e exposto em sua idiossincrasia marginal, protela a condição anônima de sua existência ao propor as marcas de uma dentre tantas trajetórias desiguais.

A mulher resignificada pela dolorosa via da autenticidade marginal reaparece em séries de tatuagens recriadas pela condição desumana, entre as “provas de lealdade” e as “provas de coragem” — marcadas a ferro, marcadas a gilete e agulha — reinventadas pela organização social, pela marcação etnográfica.

Os passos da série *Cicatriz*, composta por fotografias em preto e branco sobre papel resinado e laminado, realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista e por textos do *Arquivo universal*, revelam ao apreciador incauto a falência de uma interlocução imediata entre o ver e o olhar, entre o esquecimento e a aparição:

X, de 11 anos, foi localizada pela mãe, na última terça-feira, num abrigo municipal, depois que sua foto apareceu na telenovela *Explode coração*. A própria menina, que fugiu de casa há mais de um ano porque era frequentemente espancada pelo padrasto, assistiu à cena em que surgiu na tela, em meio a imagens de outras crianças desaparecidas. Mas, diante da euforia dos colegas e professores que a reconheceram, X negou veementemente que fosse ela.⁵

5 RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Citar a inelutável cisão do ver,⁶ diante do projeto-documento elaborado pela artista, resulta em um itinerário de imagens comprometidas com a invisibilidade do cotidiano ou ainda comprometido como todas as não imagens pulverizadas em ampla saturação no caos contemporâneo.

Quando pensamos as marcas institucionalizadas na produção pode parecer que citamos a série *Vulgo*, de 1998, ou *Atentado ao poder*, de 1992 ou ainda *Imemorial*, de 1994. Contudo quando tratamos de tais marcas pensamos ainda as condições incontornáveis de *Biblioteca*, de 2002 ou ainda de *Espelho diário*, de 2001.

Partamos de *Espelho diário* para recuperar a constituição do olhar para nuances da violência de gênero. Obra de investigação em forma de relato, é um trabalho desenvolvido em vídeo que evidencia o compromisso de Rennó com as estâncias de espaços ocupados pelo drama humano compreendido como corpo social em metástase e por todos os vestígios de traumas, de suas fraturas expostas.

Espelho diário reúne, entre anos de pesquisa (1997-98), acontecimentos nas vidas de mulheres registrados pela grande imprensa. De fato, todas as mulheres,⁷ mães, mortas, sequestradas, namoradas de políticos, donas-de-casa, irmãs, presidente, vice-presidente ou coordenadora de algo, colunável, delegada, ferida, sem-abrigo, secretária, esposa, menor, artista plástica, vítima de estupro, noiva, jurada, leitora, funcionária, moradora, assaltada, vizinha, empresária, golpista, testemunha, desportista, paciente, pesquisadora, ex-fun-

6 De acordo com a obra de DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29.

7 Citamos a ordem de apresentação “em um esforço de generalização” organizada pela escritora Alicia Duarte Penna.

cionária, assediada, fabricante de chocolates caseiros, cabeleireira, entre tantas outras investigadas pela artista, são Rosângelas, ou seja, todas são mulheres sujeitas ao mesmo denominador: sua condição de gênero.

Tal construção simbólica — incorporada ao espaço do debate atual — acentua de certa forma algo de um caráter performático presente na obra, pensado para a interlocução, tanto da artista com outras mulheres como da artista consigo mesma, especialmente quando compreendida a ação performática não exatamente como representação, mas como apresentação. Desta forma, Rennó não representa seu corpo em ação, mas o apresenta, o utiliza como sujeito de sua ação. Vemos seu corpo — essa Rosângela encarnada em muitas, quase sinônimo de mulher — que atua e nos observa.

Quando a escritora Alicia Duarte Penna estabelece uma estratégia para reunir essas Rosângelas e determinar o itinerário para todas as suas falas, esses monólogos emancipados decidem que a vida ou as vidas seriam ‘muitas várias’:

em se tratando de Rosângelas, não se trata de uma forma, mas de outras, não se trata de uma única, mas de várias. Tão outras que, elas mesmas não existem nem em si, nem para si, mas somente fora de si. Tão várias que, sendo impossível refleti-las, elas não existem nem mesmo defronte ao espelho, multidonas, caleidoscópicas, decompostas sujeitas; tão tantas, que não as alcançam os números, nem os diários.⁸

8 DUARTE PENNA, Alicia. Rosângela Rennó. Espelho diário. Interferências. Lisboa: Museu do Chiado, 2002.

Desta forma a obra encontra interstícios de um elenco amplo de tipos e de modos de ser, que não apenas restrito ao âmbito privado estabelece uma gama diversificada de mecanismos culturais responsáveis por manter e contribuir com processos de violência cultural que assolam o cotidiano de mulheres, de rosângelas, de marias, entre outras.

São tantas as fricções entre todas as rosângelas que todas elas estão de alguma forma em agonia em sua construída condição quando, por exemplo, Alicia Duarte Penna cita as mães:

mesmo quando se isola uma categoria, por exemplo, aquela cuja frequência é maior — mãe —, temos que esta, quando Rosângelas, tanto pode dar à luz grandes filhos em janeiro, quanto perdê-los assassinados no dia da sua festinha de aniversário de um ano em fevereiro, quanto quase envolvê-los em um acidente em março, quanto ser presa por privar-lhes de educação formal em abril, quanto ficar à sua espera por 21 anos ou pari-los em um avião em maio, quanto estar certa de guiá-los pelo caminho do bem em julho, quanto perdê-los asfixiados por gás de cozinha em outubro, quanto decidir não impedi-los de serem mães solteiras ou isentar-se da culpa de não alimentá-los na hora certa em dezembro, restando, portanto, de comum entre elas — 11 em 133 — apenas o fato de possuir filhos e de, portanto, estar sujeitas a perde-los.⁹

9 Idem.

Desde a condição discursiva, Rennó elabora uma série de enunciados de mulheres que pressupõe, na calculada localização de monólogo, um intervalo de tempo que está dirigido ao silêncio do outro, do destinatário. Quando a

artista estabelece tal estratégia — de um monólogo — está decidida a manifestar a constituição de um sujeito em processo. Um sujeito enunciador.

O sujeito construído pela artista é exatamente o sujeito em constituição, responsável pelo próprio enunciado que não aceita instâncias determinadas previamente e que elabora conscientemente todos os monólogos emancipados pelo processo confessional.

BIBLIOGRAFIA

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE PENNA, Alicia. *Rosângela Rennó. Espelho diário. Interferências*. Lisboa: Museu do Chiado, 2002.

MARCH, Aleida. *Evocación*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VALCÁRCEL, Amélia. *Sexo e filosofia*. Barcelona: Anthropos, 1991.

Fotografia e memória: um estudo sobre alguns trabalhos de Christian Boltanski e Rosângela Rennó

Thiago Gil¹

Resumo

Resultado de pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre 2007 e 2008, o texto procura confrontar alguns trabalhos de Christian Boltanski e Rosângela Rennó, a partir de uma reflexão sobre o caráter indicial da fotografia e do argumento de que é precisamente esse caráter que está na base da relação paradoxal entre fotografia e memória, explorada pelos dois artistas.

Palavras-chave

Fotografia; Arte Contemporânea; Christian Boltanski; Rosângela Rennó.

O caráter indicial da fotografia é ressaltado por diversos autores que refletiram sobre essa técnica. André Bazin, Roland Barthes, Rosalind Krauss, Susan Sontag, com maior ou menor destaque, não deixam de mencioná-lo em seus textos, hoje “clássicos” sobre fotografia. Mas é o estudioso francês Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico* quem vai mais longe nessa investigação do que ele chama de “lógica do índice” presente na imagem fotográfica. Apoiando-se na tricotomia ícone-índice-símbolo, extraída da semiótica de Charles Peirce, Dubois qualifica índice como o atributo do signo que guarda uma ligação física com o objeto, diferente do ícone, que guarda uma ligação de semelhança, e do símbolo, que se relaciona ao objeto por subsumi-lo a uma lei ou convenção geral de significado. O índice então, pela ligação física com o objeto, confere ao signo *singularidade*, na medida em que é marca de determinado objeto e não de outro; *atestação*, na medida em que é a evidência da existência de determinado objeto; e *designação*, na medida em que aponta, mostra o objeto do qual é marca.

Transpondo essas três características, ou mesmo consequências do índice para o “signo” fotográfico, Dubois chega à conclusão de que “não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial, de sua eficácia pragmática”.² Isso não impediria que uma fotografia apresentasse também valores simbólicos e/ou icônicos; no entanto, sua gênese, seu estatuto ontológico seria inegavelmente indicial.

Mas Dubois, atento ao risco de, tomando essa lógica do índice como paradigma interpretativo, negligenciar os fatores culturais envolvidos na produção da imagem, remete-se à ideia de Roland Barthes da fotografia como “mensagem sem código” para fazer a seguinte advertência:

¹ Graduado (2008) em Artes Plásticas pela ECA-USP. Mestre em Artes Visuais (2012) pela mesma instituição. Membro do GE&F desde 2007.

² DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 65.

é somente [...] durante esse relâmpago instantâneo, que a fotografia pode ser chamada de “mensagem sem código”, porque é aí, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película [entre o antes e o depois do processo fotográfico], que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia. Mas afora isso, afora o próprio ato da exposição, a foto é imediatamente (re-)tomada, (re-)inscrita nos códigos.³

3 Idem, p. 86.

O caráter indicial da fotografia se restringe então ao momento único em que trabalha o lápis da natureza, ao momento da tomada fotográfica. Tal restrição lança a fotografia a um paradoxo espaço-temporal, previsto e sintetizado por Barthes naquilo que ele chamou de essência da fotografia, o “isso-foi”: índice inegável da existência de um objeto, ela é também índice de um objeto que já não mais existe daquela maneira. Por princípio, a fotografia nos mostra sempre a imagem de um objeto num tempo passado, por mais próximo que possa estar. A lógica do índice fotográfico carrega sempre uma relação de proximidade e distância do referente. O referente é sempre uma *presença ausente*. Um exemplo usado por Dubois é o da foto de viagem, onde o turista diz: “Veja, nós que estamos aqui com você olhando essa imagem, fomos até lá”.⁴

4 DUBOIS, Philippe. Op. cit. p. 88.

Essa proximidade distante do signo fotográfico abala qualquer certeza que seu caráter indicial sugere em relação ao objeto representado – exceto a de que, num dado momento, esteve diante de uma câmara – e o abismo que se abre entre o instante do disparo da máquina fotográfica e o instante em que vejo a fotografia que dele resultou constitui o mais propício terreno para o que Dubois chama “fertilização da ficção”.

Caímos então no abismo entre realidade e ficção aberto pela imagem fotográfica. É nessa queda que encontraremos as obras de Christian Boltanski e Rosângela Rennó, que estão na base das reflexões apontadas neste texto sobre a relação entre fotografia e memória. Como poderá ser notado em certas passagens, algumas inversões e relações são propostas de modo um tanto abrupto ou através de idas e vindas, o que pode fazer com que o texto receba o adjetivo de “confuso”. Em todo caso, e por tudo isso, permanecerá na medida do possível fiel ao processo de pensamento que o engendrou.

*

Christian Boltanski brinca com a confusão entre realidade e ficção desde seus primeiros trabalhos relevantes, produzidos no fim da década de 1960 e início de 1970. Trabalhos como *Reconstitution d'un accident que ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* [Reconstituição de um acidente que ainda não me aconteceu e onde eu morri] e *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* [Pesquisa e apresentação de tudo o que resta de minha infância] são emblemáticos para a compreensão da maneira como o artista entende essa relação.

No primeiro, Boltanski procura reconstituir o acidente onde teria morrido. Evidentemente, tal acidente não ocorreu, e as provas fornecidas pelo artista são todas forjadas, o que coloca em xeque a confiabilidade do documento como atestado de veracidade.

No segundo trabalho, o artista apresenta fotografias de objetos que restaram de sua infância no período de 1944 a 1950. No entanto, no decorrer da busca pelos objetos, Boltanski percebeu que muito pouco restara de sua infância e utilizou na constituição do trabalho alguns objetos pertencentes a seu sobrinho. Novamente, o documento, nesse caso a fotografia acompanhada de legenda, é manipulado pelo artista de modo a conferir realidade ou veracidade a algo falso.

Há presente nesses trabalhos uma certa ironia, a ironia, comum na obra do artista, de propor-se uma tarefa fadada ao fracasso em sua realização. A mesma ironia com que Boltanski revela a fragilidade do documento como portador de uma verdade. Também está presente nesses primeiros trabalhos um caráter autobiográfico que persistirá durante as décadas de 1970 e 1980, mesmo em obras em que o artista sai de seu universo individual. Como será apontado mais adiante, tal caráter nada tem de narcisismo ou auto-afirmação; pelo contrário, ao falar de si, Boltanski acredita falar do outro.

Rosângela Rennó, logo em seus primeiros trabalhos, já faz uso da apropriação de imagens. As séries *Pequena ecologia da imagem* e *Anticinema*, ambas do fim da década de 1980, são úteis para entender o princípio de trabalho da artista. Na primeira, Rennó recupera negativos do arquivo de seu pai, o “fotógrafo oficial da família”,⁵ ampliando-os, realizando interferências ou mantendo as deteriorações causadas pelo tempo e adicionando uma legenda sob a fotografia. Para a série *Anticinema* o procedimento é quase o mesmo. A artista recupera fotogramas de películas encontradas no lixo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e da moviola da Escola de Comunicações e Artes, reimprime-os em grande formato e adiciona um título.

A apropriação e interferência em imagens descartadas pela sociedade e as implicações dessa recuperação permearão boa parte da obra da artista.

Sumariamente, esses são os procedimentos básicos adotados por Boltanski e Rennó em muitos de seus trabalhos. Como a produção de ambos é vastíssima, é necessário um recorte. Ele será bem preciso e, em certa medida, simples. Baseia-se na semelhança temática e processual entre *Album de photos de la famille D., 1939-1964*, realizado por Boltanski em 1971, e a série *Pequena ecologia da imagem*, realizada por Rennó em 1988. Ambos valem-se da apropriação de fotografias e de um determinado tipo de fotografia, aquele que, ainda na minha infância, povoava álbuns e caixas de sapato, a fotografia que pertence à esfera da instituição “família”.

5 RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento* [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo]. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. p. 7.

Fig. 1. Christian Boltanski.
Album de photos de la famille D.,
1939-1964 (detalhe), 1971.
150 fotografias preto e branco.



Em *Album de photos de la famille D., 1939-1964*, Boltanski recolhe um conjunto de fotografias da família de seu amigo Michel Durand-Desert e fotografa cerca de 150 dessas imagens. Com esse material em mãos, o artista tenta reconstituir cronologicamente a história dessa família, apontando cada personagem e acompanhando sua trajetória (se sua imagem é recorrente ou pontual; se é um parente próximo ou distante). Ao final do projeto, Boltanski percebe que sua reconstrução foi bastante incorreta e pouco tinha a ver com a história da família Durand-Desert.

Em sua tentativa frustrada de reconstituir a memória da família de seu amigo, Boltanski percebe não apenas o quanto a fotografia pouco nos diz sobre aquilo que mostra, mas também que o tipo de fotografia com que estava trabalhando está repleto de comportamentos e rituais que, mais do que informar-nos sobre cada indivíduo daquele grupo, informa-nos sobre práticas sociais mais abrangentes. Eis o que diz o artista: “me dei conta de que eram apenas imagens de um ritual coletivo. Não nos informavam nada sobre a família D. mas nos enviavam para trás, para nosso próprio passado”.⁶

Mas o que Boltanski pretende quando afirma que tais fotografias nos remetem a nosso próprio passado? Uma possível resposta pode ser obtida apelando a uma metáfora usada nos primórdios da fotografia para descrevê-la: a fotografia como espelhamento do real,⁷ espelho do mundo. Na verdade, o que proponho é uma inversão dessa ideia de espelho da realidade, indo da esfera do visível para a do invisível. Explico.

Em seu texto “Notas sobre o índice: parte 1”, Rosalind Krauss, logo no início, dá um exemplo curioso para explicar o índice: os pronomes “eu” e “você”. Krauss demonstra o quanto esses pronomes dependem de uma ligação física a quem os enuncia ou a quem são dirigidos – ela fala apenas do âmbito de uma conversa presencial. Possuiriam então os atributos de singularidade, designação e atestação. “Eu sou o referente de ‘eu’ apenas quando sou eu quem está falando”.⁸ O exemplo de Krauss advém da análise do trabalho *Airtime*, realizado em 1973 pelo artista norte-americano Vito Acconci. Nele, Acconci passa 40 minutos falando com sua imagem refletida no espelho, à qual se refere às vezes como eu, às vezes como você, desestabilizando as referências. A relação estabelecida pela autora entre os pronomes pessoais, o espelho e o índice é pertinente. O espelho é imagem indicial daquilo que está diante dele, depende dessa presença. Na metáfora novecentista, é como se dentro da caixa preta fotográfica, houvesse um espelho capaz de fixar as imagens que nele se refletem. É compreensível. A própria técnica do daguerreótipo induz a essa metáfora.

Tudo isso para dizer que não é a esse espelho que pretendo relacionar a afirmação de Boltanski. Minha intenção é abordar um outro espelho que, ao menos no caso das fotografias de família analisadas pelo artista, a fotografia parece empunhar inconscientemente.

Em entrevista concedida a Alain Fleisher e Didier Semin, Boltanski, comentando o caráter autobiográfico de alguns de seus trabalhos, afirma: “o artista é como alguém que carrega um espelho no qual todos podem olhar e reconhecer-se”.⁹

É possível transpor essa metáfora utilizada por Boltanski ao trabalho *Album de photos de la famille D., 1939-1964*. Mesmo se tratando das fotos de uma única família, haveria nelas algo que refletiria um comportamento

6 “me di cuenta de que eran sólo imágenes de un ritual colectivo. No nos enseñaban nada de la familia D. pero nos enviaban hacia atrás, hacia nuestro propio pasado”. PERLOFF, Marjorie. “Lo que realmente pasó: sobre el jardín de invierno de Roland Barthes y los archivos de los muertos de Christian Boltanski”; trad. esp. Matias Serra Bradford. *MilPalabras*. Número 2. Verão de 2001. p. 38.

7 Sobre isso, ver “Da verossimilhança ao índice: a fotografia como espelho do real”. In: DUBOIS, Philippe. Op. cit., p. 27-36.

8 KRAUSS, Rosalind. “Notes on the Index: Part 1”. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 197.

9 “the artist is like someone carrying a mirror in which everyone can look and recognize themselves [...]”. Entrevista concedida a Alain Fleisher e Didier Semin para o artigo “Christian Boltanski: La Revanche de la maladresse” publicado na revista *Art Press*, nº 128, set. 1988, p.4-9. Apud. GUMPERT, Lynn. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1994. p.173-174.

comum a muitas outras (por exemplo, o de registrar pela fotografia as viagens à praia, as festas de aniversário, casamento) permitindo que aquele que as observa e compartilha a mesma realidade se reconheça; permitindo que veja, na imagem do outro, a sua imagem.

É nesse sentido que é possível propor aquela inversão do visível ao invisível e lançar a hipótese de que Boltanski utiliza a própria fotografia como “espelho do real”.

Mas, nesse ponto, alguém poderia perguntar: que real esse espelho reflete, se não é o da realidade física dos objetos? A resposta já está delineada, mas vejamos o que Boltanski diz primeiro sobre sua relação com a fotografia e segundo sobre o uso que faz dela:

“A foto me interessa porque ela é tida como verdadeira, como prova que a história que se conta é real, dá a ilusão de realidade”.¹⁰

“Em quase todos meus primeiros trabalhos fotográficos, utilizei esta qualidade da prova que se concede à fotografia para expô-la, ou para mostrar que a fotografia mente”.¹¹

Peço ao leitor que retenha essa frase “a fotografia mente”, pois ela é fundamental para a reflexão final do texto.

Mas nesse momento é necessário retornar ao início do texto, quando falei da lógica do índice: é exatamente da lógica do índice que advém esse caráter de prova da fotografia. Ao mesmo tempo, é precisamente ela que lança a fotografia ao abismo entre o verdadeiro e o falso, a realidade e a ficção.

10 Idem, p. 12.

11 PERLOFF, Marjorie. “Lo que realmente pasó: sobre el jardín de invierno de Roland Barthes y los archivos de los muertos de Christian Boltanski”; trad. esp. Matias Serra Bradford. *MilPalabras*. Número 2. Verão de 2001. p. 36-51.

Fig. 1. Christian Boltanski. *Album de photos de la famille D., 1939-1964* (detalhe), 1971.



E como isso aparece no trabalho de Boltanski em questão? Pela ideia de reconhecimento, portanto, pela via da memória. Por trás das fotos da família Durand-Desert está a memória coletiva dessa família e que – se Boltanski estiver certo – ela compartilha com a realidade social e histórica em que foram tiradas. É através dessa memória compartilhada que posso me reconhecer no “espelho” que Boltanski põe diante de mim, vendo nele o reflexo de atitudes, comportamentos, lugares, cerimônias comuns à sociedade da qual faço parte. Nisso consiste a aproximação entre imagem e realidade praticada pelo artista. Mas – e este é o ponto a que queria chegar – o que há de real nessa realidade? Pouco, é o que afirma Marjorie Perloff, em “O que realmente passou: sobre o jardim de inverno de Roland Barthes e os arquivos dos mortos de Christian Boltanski”. Segundo a autora, o que Boltanski nos mostra em trabalhos como *Album de photos de la famille D., 1939-1964* e *Les 62 membres du Club Mickey* (1972) é que o que a realidade que essas fotografias registram já era imagem.

12 Boltanski parece aceitar esse noema, já que percebe que qualquer outra informação que a fotografia possa nos dar é duvidosa e ironiza a suposta veracidade da imagem fotográfica.

A realidade por trás da “platitude” da fotografia já era imagem, antes mesmo de se tornar realmente imagem. O “ritual coletivo” que Boltanski nota ao olhar para as fotos da família Durand-Desert está repleto de atitudes programadas diante da câmara e é essa realidade encenada que as fotos, sempre mudas, para Barthes, gritam. O reflexo do real no espelho de Boltanski é o reflexo de uma imagem. O abismo entre imagem e realidade já não mais existe. A realidade é imagem.

Mas há ainda um aspecto que é preciso notar nesse espelhamento da realidade falsa que Boltanski realiza. O artista nota que, no processo de reconstrução do passado da família Durand-Desert, só o que consegue é apagar ainda mais os frágeis vestígios desse passado. Na medida em que, segundo a lógica do índice, o conteúdo de verdade de uma fotografia se resume à atestação de que o que está ali registrado existiu¹² e ao testemunho ou reflexo de realidades fictícias (ao menos no caso das fotos de família), a memória que poderia estar ali contida se desfaz a cada tentativa de resgate. Abre-se o terreno à fertilização das ficções, cumpre-se a lógica do índice.

No entanto, algo paradoxalmente, o silêncio da fotografia sobre o passado da família Durand-Desert, pode, crê Boltanski, nos dizer muito sobre nosso próprio passado.

Passemos agora às considerações sobre *Mulheres iluminadas* e *A mulher que perdeu a memória*, trabalhos de Rosângela Rennó.

De início, pontuo uma distinção relevante entre a “matéria-prima” utilizada por Christian Boltanski e por Rosângela Rennó, que denota uma diferença na própria relação dos dois artistas com a fotografia. Boltanski coleta e refotografa as fotografias do álbum de uma família, tratando essas imagens como artefatos arqueológicos contemporâneos. Levando em conta tudo o que foi dito até aqui, é possível mesmo afirmar que Boltanski olha para essas imagens como artefatos que testemunham a sociedade e a cultura a que pertencem. Rennó se interessa por outro tipo de imagem. A artista busca imagens desprezadas pela sociedade, imagens que falharam enquanto espelho do real – no sentido novecentista do termo. É o caso de *Mulheres iluminadas* e *A mulher que perdeu a memória*. Em ambas, “erros” durante o processo de registro e/ou impressão da fotografia impedem a clareza da informação contida nas imagens.

Mas aqui chamo atenção para o título da série, que além da referência ao processo que lhe deu origem – e que não deixa de remeter ao texto do estudioso alemão Andreas Muller-Pohle, “Estratégias de informação” (1985), lido por Rennó –, também nos remete a um dos ensaios clássicos sobre fotografia escritos no século XX: “Pequena história da fotografia” (1931), do filósofo alemão Walter Benjamin. A associação pode parecer um tanto vaga, talvez porque de fato seja, mas ela ganha sentido com a leitura do último parágrafo daquele texto.

Depois de contrapor os discursos do pintor belga Antoine Wiertz e do poeta Charles Baudelaire, ambos da década de 1850, e que apesar das diferenças de perspectiva, afirmavam ambos que a fotografia deveria servir às artes, Benjamin tece algumas considerações sobre a própria natureza da imagem fotográfica:

Mas o que nem Wiertz nem Baudelaire compreenderam, no seu tempo, são as injunções implícitas na autenticidade da fotografia. [...] A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já se disse que “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?¹³

13 BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/Walter Benjamin. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.

De fato, ao observarmos os trabalhos da série *Pequena ecologia da imagem*, surpreende como Rennó parece buscar respostas às questões postas por Walter Benjamin nesse parágrafo. Voltemos à análise das obras. Num primeiro olhar sobre *Mulheres iluminadas*, o que impressiona é o quanto a imagem encontra-se deteriorada. Seja por tratamento e manuseio inadequado do negativo, má conservação ou interferências posteriores realizadas pela artista, a fotografia de Rennó e sua irmã na praia apresenta inúmeros ruídos (riscos; negativo subexposto, produzindo cópia muito escura; veladuras nos cantos; furos de rolagem do filme aparecendo).

Fig. 2. Rosângela Rennó. *Mulheres iluminadas*, série *Pequena ecologia da imagem*, 1988. Fotografia em papel de brometo de prata, 35 x 27 cm ou 120 x 80 cm



A fotografia que Rennó nos mostra em *Mulheres iluminadas* pode ser entendida como “espelho do real”, no sentido da realidade objetiva, física? Parece evidente que não. Essa fotografia, como as outras de *Pequena ecologia da imagem*, foi descartada por quem a produziu exatamente por falhar como espelho do real. O que a artista faz é evidenciar e intervir no processo que envolve a construção de uma imagem fotográfica. No caso específico de *Mulheres iluminadas*, ela nos mostra o filme, os riscos no negativo, as veladuras, uma espécie de materialidade ou fisicalidade¹⁴ do filme, do negativo. Evidenciando esse processo, Rennó compromete o poder de autentificação da imagem, sua especularidade, sua “transparência”, por assim dizer. A imagem fotográfica, para Rennó, não é transparente.

Em entrevista concedida a Maria Angélica Melendi e Wander Melo Miranda, a artista comenta sobre a transparência do texto e da imagem fotográfica.

14 “Sou uma colecionadora compulsiva, gosto da fisicalidade, da materialidade das coisas.” Frase de Rosângela Rennó, in: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento* [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo]. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. p. 07.

[...] as fotos e o texto nunca são transparentes e as pessoas são levadas a achar que são, pois perderam a capacidade de perceber ou decifrar os sistemas e os aparelhos ideológicos que sustentam essa aparente transparência. [...] Na maioria das vezes minhas fotografias não são registros fiéis aos originais. São imagens elaboradas, às vezes cópias escuras (você poderia chamar de ‘mal feitas’...) que forçam a opacidade. Interesse-me em investigar a exaustão da imagem.¹⁵

15 Idem, p. 12-13.

A “exaustão da imagem” bloqueia seu caráter especular. Segundo Rennó, esse procedimento estaria ligado a uma tentativa de “reencantamento da fotografia”:

O mundo vai sempre ter fotografias demais... Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento. De uma forma geral as fotografias não nos encantam mais. A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento foi forçar uma falsa opacidade na imagem. Com ela provooco uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa. No entanto, a imagem original é fácil, banal. Ele é forçado a voltar-se para os seus referenciais e reconstrói a imagem mentalmente, desviando-se do puro estímulo visual.¹⁶

16 Idem, p. 13.

Quando os entrevistadores afirmam que, em seus trabalhos, Rennó restaura uma narrativa e uma marca histórica das imagens que utiliza, a artista responde:

Mas se trata de uma narrativa criada, inventada, não necessariamente aquela que gerou aquela imagem. Gosto da ideia de fazer você entrar no jogo, você acha essa marca histórica, por exemplo, na foto dos presos.¹⁷ Mas minha estratégia é provocar uma espécie de apagamento do primeiro referencial para que você possa entrar numa viagem com o personagem e fazer com que essas imagens ganhem visibilidade, mas de uma nova forma, pois não faz sentido repetir o que está feito.

[...] Para criar essa nova narrativa, parto do princípio de que as imagens são todas muito parecidas. No fundo, as fotografias de um álbum são sempre iguais às de outros álbuns. Todo mundo tem mais ou menos a mesma história, a mesma foto. Por exemplo, todas as pessoas que vão a Paris tem fotos nos principais monumentos históricos e essas fotos são iguais. A vertigem do espectador resulta da semelhança na essência ou na aparência, ou em ambas.

As veladuras e apagamentos intencionais que proponho têm como objetivo gerar uma espécie de dificuldade, para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade. Mais vertigem...¹⁸

Não discutirei aqui a ideia bastante discutível de que “todo mundo tem mais ou menos a mesma história”. Mesmo no que diz respeito às práticas fotográficas cotidianas, o sociólogo francês Pierre Bordieu nos mostra em seu livro *Uma arte média: ensaios sobre os usos sociais da fotografia* o quanto elas estão ligadas à relação que cada classe ou grupo social mantém com a fotografia.¹⁹ A história fotográfica das famílias que vão a Paris fotografar-se sempre diante dos mesmos monumentos certamente difere muito daquela de famílias que raramente ou nunca tiveram ocasião de sair de suas cidades. Mas o que interessa nesse depoimento da artista é a ideia de “forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade.” Interessa porque marca mais uma

17 Rennó refere-se a seu trabalho *Cicatrizes*, realizado em 1996/1997, com fotos recuperadas dos arquivos da penitenciária do Carandiru.

18 RENNÓ, Rosângela. Op. cit., p. 15-16.

19 “En síntesis, la relación que los fotógrafos – y sobre todo los más exigentes y ambiciosos – mantienen con la fotografía nunca es independiente de la que mantienen con su grupo (o, si se quiere, de su grado de integración en él) y de la relación (la cual expresa su situación en el grupo) que tienen con la práctica generalizada de su grupo. Esta última se explica en función del valor y del lugar que el grupo otorga a la fotografía en conexión con su sistema de valores implícitos y de la posición de la fotografía dentro del sistema de las bellas artes (variable según la situación del grupo dentro de ese sistema) y, finalmente, en función del valor y el lugar que los otros grupos le atribuyen, según la misma lógica.” In: BORDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, S.A. 2003, p. 87.

diferença importante na relação que os dois artistas estudados aqui mantêm com a fotografia. E, como não poderia deixar de ser, é possível entender essa diferença apelando novamente à metáfora do espelho.

Paulo Herkenhoff, a certa altura de seu ensaio “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”, compara as obras *Obituário preto* e *Obituário transparente* a um “espelho cego”. Nesses trabalhos, a artista utiliza inúmeros negativos de fotografias 3 x 4, exibidos um ao lado do outro, formando um conjunto de cerca de 100 x 80 cm. No primeiro, Rennó exhibe esses negativos sobre um fundo de veludo negro; no segundo, os negativos são exibidos sobre um fundo de resina transparente. Em ambos a visualização das imagens é precária, e é isso que leva Herkenhoff à metáfora do “espelho cego”, pois seria um espelho que não propicia o reconhecimento.

Se as fotos de álbuns de família podem funcionar como “espelhos do real”, como foi visto no trabalho de Boltanski, em *Pequena ecologia da imagem* isso também é possível, mas de uma outra maneira. É possível dizer que o espelho de Boltanski é cristalino, e mostra cruamente a realidade encenada da qual o observador faz parte e que está em sua memória. O espelho cego, opaco, de Rennó mostra cruelmente essa realidade. Cito Rennó: “Gosto muito de ter a consciência de ser perversa com o código fotográfico, a sociedade, o rosto, a realidade. Talvez o desejo de mudar a realidade de certo modo”.²⁰

E é nesse ponto que é possível localizar alguns aspectos desse trabalho da artista que parecem tentar responder àquelas questões lançadas por Walter Benjamin.

E aqui, mais uma vez, a memória. De maneira semelhante à que foi vista quando analisei *Album de photos de la famille D., 1939-1964*, a memória aparece aqui com suas duas faces: lembrança e esquecimento. Talvez esquecimento não seja a melhor palavra; talvez apagamento, *amnésia consciente*, seja mais adequado.

Ao comentar *A mulher que perdeu a memória*, Paulo Herkenhoff fala da ideia de amnésia social que estaria presente não só nesse trabalho, mas na obra de Rennó, e destaca como um aspecto dos códigos fotográficos é usado aqui metaforicamente. Nessa fotografia, vemos a imagem de uma mulher, possivelmente idosa, mas não conseguimos distinguir seus traços, pois a imagem está desfocada. Tão desfocada quanto a condição dessa pessoa na sociedade. O idoso, só recentemente foi percebido como potencial consumidor para diversos serviços de lazer, turismo e crédito financeiro, e é ainda assim, um idoso bem específico: aquele que pode ou acredita poder pagar. Os outros permanecem em sua posição de força de trabalho descartável, quando não inútil e onerosa, deixando aquele que a detém – e muitas vezes é só o que detém – entregue ao esquecimento e à marginalidade da vida social.

O principal do trabalho de Rennó talvez não seja resgatar a identidade, mas evidenciar o esquecimento produzindo uma fisionomia social pela recuperação de atitudes ante a fotografia e não meramente de imagens [...] Naquela amnésia, o indivíduo não é apenas o nome do esquecido e o anonimato, mas também a condição desse sujeito transformado em ser inessário pela ordem social [...] Na negação da imagem, Rennó revela o indizível, no recurso à extrema contundência do visível ou na sua aflita ausência.²¹

20 HERKENHOFF, Paulo. “Rosângela Rennó ou a beleza e o dulçor do presente” in: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 116.

21 Idem, Op. cit., p. 190-191.

Essa é a perversidade de Rennó e é através dela que a artista tenta “descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado”. Se Walter Benjamin, na década de 1930, pergunta se esse não é o dever do fotógrafo, Rennó, em cada um de seus trabalhos, parece afirmar isso.

A legenda, como Benjamin também intuía, é fundamental nesse processo. Nos dois trabalhos analisados aqui, ela atua em perfeita consonância com as alterações que a artista provoca na imagem.

No caso de *Mulheres iluminadas*, a ironia que a legenda confere ao trabalho, dialogando com os defeitos de luminosidade da imagem, denota o que a artista, na já citada entrevista a Maria Angélica Melendi, chama de “maldade ou violência latente”²² em imagens de álbuns de família.

O que se vê na foto, em verdade, são mulheres apagadas – uma delas a própria artista – e esse apagamento apontaria para o recalque e a violência (nem sempre) tácitas sofridas pela mulher dentro de uma sociedade ainda marcada pela herança longínqua de concepções morais patriarcais, principalmente no âmbito da instituição familiar.

E mais uma vez, nesse processo de resignificação e ecologia de imagens, o apelo a uma memória coletiva, a das lembranças comuns dos álbuns de família, vem denunciar, por meio das interferências, da “exaustão da imagem” e da legenda, a violência e o esquecimento tácito do qual essas imagens seriam “espelhos cegos”.

*

Para a conclusão desse texto, falta ainda aquela última reflexão mencionada antes. Ela não será menos abrupta que as outras.

Uma outra interpretação possível que vejo para *Mulheres iluminadas* é a de ver nas alterações que Rennó faz na imagem um certo efeito de spot luminoso, como se as mulheres estivessem num palco. A ironia é que essa luz as apaga. Além disso, essa imagem deveria fazer parte de um álbum de família e é nitidamente uma foto de viagem, já que Rennó, uma das garotas que aparecem, viveu sua infância em Belo Horizonte, cidade que não tem praia.

É a hora então de pensar a que processo histórico podem estar ligadas essas práticas convencionais de registro fotográfico da vida cotidiana, que como vimos dizem tão pouco sobre os sujeitos que se autorrepresentam nas imagens.

Alguns anos antes da produção dos trabalhos de Boltanski, Guy Debord publicava o livro *Sociedade do espetáculo*, e no ano de produção da série *Pequena ecologia da imagem*, Debord escrevia os “Comentários a sociedade do espetáculo”, reafirmando a tese fundamental e desdobrando-a historicamente. Mas para além das coincidências cronológicas, o que destaco é que o conceito de espetáculo não se restringe, como pode dar a impressão, ao produto imediato das mídias, da indústria cultural. Debord é enfático desde a primeira tese e da primeira linha:

1. Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.
2. As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se

em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo.²³

23 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

Retomo então, para encerrar, aquela frase de Boltanski: a fotografia mente. Frase essa dita por diversos artistas e autores que, desde os anos 1980, propuseram-se a pensar criticamente a imagem fotográfica. Mas aqui me pergunto: qual seria o sentido de dizer que a fotografia mente quando a própria realidade, ou o que chamamos de realidade, é fundada na mentira? A fotografia apenas toma parte naquilo que Debord chamou de falsificação geral da vida comum e que é o espetáculo. E como ele mesmo disse, o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas mediada por imagens.

Mas, para não encerrar em tom pessimista, não porque o pessimismo seja ruim – ao contrário, quando ele não se transforma em passividade resignada, precisa de muito pouco para converter-se em revolta –, mas porque os trabalhos sobre os quais refleti aqui e a maneira como esses artistas encaram sua relação com a imagem fotográfica abrem um horizonte e uma esperança, por assim dizer. Isso porque, apesar das diferentes atitudes que ambos têm em relação à maneira de entender e usar a fotografia como “espelho do real”, ambos participam de uma mesma busca, portanto, de uma mesma esperança: a de que o observador veja a fotografia para além de sua visibilidade.

Anotações sobre a fabricação das figuras repetidas

Claudio Mubarak¹

Resumo

O artigo se propõe a pensar sobre a fabricação das imagens repetidas. Dessa forma, busca refletir sobre a atividade gráfica, a produção artística, e entender a posição de um artífice que tenha com a gráfica uma relação de constante uso e precisão na construção de objetos, que tanto seja estimulada pelas novas possibilidades tecnológicas quanto pelos processos acumulados pelo conhecimento histórico, vendo nessas atividades cruzadas um campo fértil para a condensação de imagens do mundo.

Palavras-chave

Reprodução de Imagens; História dos processos gráficos; Gravura; Fotografia.

Estamos mais acostumados a distinguir artesanato de indústria pelo viés da produção quantitativa, produzindo um fosso quase intransponível entre essas duas práticas. O artesanal seria assim ligado a uma tradição reverente, a um passado imemorial, voltado ao consumo de pequenas audiências, e o industrial cumpriria agendas sempre renovadas devido a demandas urgentes, ancoradas nas mais novas tecnologias. Não é essa a visão na qual me apoio aqui, nem a experiência que tenho, para refletir sobre a relação dos processos gráficos com a produção e/ou reprodução de imagens, tentando assim recolocar o papel do artífice gráfico diante do imenso repertório de processos técnicos de que dispomos atualmente.

Gostaria de pensar nessa ótica uma epistemologia do artesanal, que inclui a indústria como um momento de sua cadeia produtiva, onde a distinção clássica entre os conhecimentos teóricos obtidos por entendimento de sistemas e os conhecimentos práticos, que se conseguem por repetição mecânica de receitas e regras mais ou menos inconscientes, perdem também sua definição tradicional. Estou tentando entender a posição de um artífice que tenha com a gráfica uma relação de constante uso e precisão na construção de objetos, que tanto seja estimulada pelas novas possibilidades tecnológicas quanto pelos processos acumulados pelo conhecimento histórico, vendo nessas atividades cruzadas um campo fértil para a condensação de imagens do mundo.

Entendo por gráfica um conjunto de procedimentos que abarca desde a repetição elementar de um desenho até a reprodução digital mais complexa e elaborada a que tenhamos acesso, cujo objetivo comum é o de repetir configurações.

¹ Possui graduação em Artes pela Universidade de São Paulo (1982) e doutorado em Artes pela mesma Universidade (1998). Atualmente é Professor Doutor MS-5, na Graduação e Pós-Graduação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

2 O livro de W.M. Ivins Jr, *Prints and Visual Communications*, publicado em 1953 e aqui citado algumas vezes, é, a meu ver, fundamental para alicerçar toda uma nova visão crítica sobre a história da estampa, considerando a gráfica como um fenômeno nascido no interior de uma história da imagem repetida; nas palavras do autor, de uma imagem calculada.

Se essa é a partida, não teriam muito sentido oposições bastante utilizadas dentro da prática artística, que tendem a dividir a produção de estampas em gêneros: artístico *versus* industrial ou poético *versus* pragmático. Mais eficiente seria encontrar a indústria no artístico ou uma práxis poética, que certamente têm importante papel a cumprir nessa empreitada.

Também pouco me interessaria estabelecer limites precisos entre artífice e artista, já que os problemas de que trato interessam-me igualmente quando faço solitariamente gravuras em minha oficina particular, onde as provas são únicas, e quando tenho que decidir sobre os aspectos de reprodução de uma estampa na boca de uma impressora off-set digital, para um catálogo com milhares de cópias, junto a todos os outros colegas que lá trabalham. A prova em ambos os casos funciona como evidência e experiência de fabricação de imagens calculadas, na já decantada definição de W.M. Ivins Jr., quando trata da história da gravura, em seu livro *Prints and Visual Communications*.²

Para realizar as provas, trabalhamos com conjuntos de ferramentas e sistemas, que são sempre possibilidades e ameaças à fluidez e à natureza das imagens únicas. Diante disso, não há senão que abandonar-se à “arte de reconstruir catástrofes”, como dizia Valéry, apostando num contínuo da experiência. E assim, a viciosidade do circuito reprodução/visibilidade fica entre o demais e o demasiadamente pouco, entre a execução e a inquietude, abrindo um vasto dínamo ligado ao não finito. Explico melhor, artesanato e indústria no momento da produção da prova tornam-se atividade única, entre a repetição do fracasso e o fracasso da repetição, banhada pela alegria que inunda o artífice no ato de construir. A prova é sempre uma dupla visada, que não deixa de demandar cadeias ininterruptas de reproduções. Desenho e prova são aqui uma só coisa.

Mas deixemos um pouco a oficina.

A gravura de estampa nasceu na Europa, no começo do século XV, num momento em que os tratados de técnicas deixavam de ser encômios ou informações guardadas a sete chaves, encontrando divulgação entre os artífices que nos novos sistemas comerciais, nas cidades-estado, eram forçados a disputarem mecenas, trabalhos e fama. O trabalho da estampa, portanto, estava ligado também à atividade industriosa e, ao mesmo tempo, como começava a interessar aos desenhistas, pintores e escultores, participava das discussões por esses engendradas no estabelecimento de novos estatutos para as artes e para os artistas/artífices. Essa dupla função, que chamaríamos hoje de teórico-prática, nunca abandonou definitivamente a atividade gráfica, tornando a distinção entre gravura artística e industrial bastante problemática.

O componente de fabricação/transmissão contido na produção de estampas é estrutural. O que constitui uma estampa não é somente o meio ou a técnica de que se vale a imagem, mas também um agregado de aptidões ligado a esses fluxos, ao qual temos que responder. Ao desenho repetido, portátil, soma-se a velocidade de circulação. O mesmo século XV que concebeu a estampa inventou também o sistema de crédito. A estampa é sintética em sua existência material, individual e de fácil coletivização, feita para o viajante. Ela é transferível, objeto típico de substituição; sua ampla possibilidade de duplicação faz dela fundamentalmente, desde seus inícios, um objeto de intercâmbio, de fácil apropriação. Por isso, serviu desde o começo à religião,

à ciência, à política, à arte, aos próprios artífices e aos divertimentos, com a mesma eficiência e propriedade.

Mas estamos mais acostumados, quando relacionamos sua existência ao artístico, a investigá-la somente ligada aos grandes nomes e movimentos da história da arte. Esses artistas produziram obras que, citando mais uma vez o livro de Ivins Jr., são sublimes anomalias dentro de um sistema voraz de repetição de imagens, no qual tratamento técnico, tratamento ideológico e intenções iconológicas formam um arco de grande poder associativo. E, mais, muitas vezes esses artistas, como Rembrandt, Dürer e Piranesi, para citar três grandes, participaram ativamente da indústria editorial e de todos os seus atributos intersticiais.



Fig. 1. Rafael Di Sanzio (1483-1520).
Triunfo de Galatea, 1511. Detalhe do
afresco na Farnesina, Roma



Fig. 2. Marcantonio
Raimondi
(c.1480-c.1534).
Gravura a buril,
1511, do mesmo
detalhe do afresco
de Rafael



Fig. 3. Joseph-
Théodore Richomme
(1785-1849). Gravura a
buril, 1820, do mesmo
detalhe de Rafael

Os meios de impressão querem repetir, multiplicar, difundir cópias que busquem conseguir a dignidade de originais. E, nesse exercício constante, a gravura acaba por deixar de ser derivação do desenho, tornando-se um prolongamento de suas estruturas, já no primeiro século de sua existência. A cópia deixa de ser imitação servil de um modelo e passa a ser instrumento de manutenção, de transmissão, de avaliação desses modelos, de apropriação de originais, criando estoques imagéticos que perfazem uma grande dança de protótipos. E a revolução histórica que viabiliza a ideia de circulação nessa dimensão, uma das mãos da gráfica, é totalmente articulada pelo engenho mecânico, produtor e reproduzidor de sistemas técnicos.

A prática contemporânea da estampa não só confirma como exacerba essas características brevemente comentadas. A multiplicidade de proposições e a diversidade de construções materiais fazem da oficina gráfica atual uma espécie de barco de argonautas.

A fotografia, a meu ver, não escapa desse universo alicerçado pelas considerações que aqui descrevo. Seja como reprodução físico/química, projetada ou luminosa, seja como imagem entintada, nas suas variações possíveis, aumenta muito a gama de possibilidades e diferenças que pode vir a ter, partindo das mesmas matrizes. Mesmo no mais alto grau de qualidade intrínseca aos meios utilizados, as diferenças possíveis são bastante notáveis. E, assim, seus diálogos com a gravura de estampa se tornam bastante profícuos.

No século de nascimento da fotografia, a gravura de interpretação era parte integral da formação acadêmica e o discurso decorrente dessa prática era fundamental no desempenho dos artistas do período, fossem eles gravadores, pintores, escultores ou fotógrafos. A gravura já era um meio tradicional nas artes visuais e seus escrutínios fundamentos para entendermos as convenções e atitudes do meio artístico geral, naquele período. Os exemplos da gráfica também criaram novas gramáticas para as artes. Charles Blanc com seu livro, *La Grammaire des arts*, lastreando e lastreado pelas academias, foi educado e treinado num estúdio de gravura e deve muito de suas reflexões tanto aos ensinamentos que recebeu da tradição da gráfica de Rembrandt quanto dos discursos diretos que ouviu de Luigi Calamatta e Paolo Mercuri, por exemplo, dois importantes gravadores intérpretes do XIX. Numa outra via, Felix Bracquemond e suas teorias sobre a estampa original³ foi um verdadeiro chefe de escola, ajudando a concretizar as associações de pintores-gravadores, dos clubes de gravura e uma ótica para ensejar novos valores sobre as qualidades das imagens repetidas, visível no desejo de originalidade, na presença integral do artista na fatura das gravuras e todo um elenco de novos estatutos para a circulação de uma gráfica exclusivamente valorizada pela relação com a autoria.

Assim, a já tradicional estampa de interpretação convivia no XIX com o fenômeno nascente da gravura original, conceito/paradoxo que tanto encantou as vanguardas artísticas de então. Original, em grande parte balizada pelos movimentos da água-forte livre e inventiva de Rembrandt, essa gravura novecentista despreocupava-se das grandes tiragens como centro nervoso de produção e queria rivalizar com os outros meios de construção plástica, trazendo muitos artistas não especialistas para a sua prática, na via contrária das confrarias dos gravadores profissionais. Foi o caso das obras gráficas de Degas, Manet, Pissaro e Gauguin, para citar somente alguns dos mais conhecidos dentre os artistas que trabalhavam distantes da Academia e que, mesmo não abrindo mão de pequenas tiragens, apostavam mais nos trejeitos típicos do universo gráfico e na sua ampla gama de possibilidades expressivas como motor de sua produção. A fotografia, também num movimento pendular e de mão dupla, não permanecerá imune a esse cenário e tanto vai interessar a esses mesmos artistas, como vai ser contaminada por suas visões sobre as formas de representação. Vai servir de modelo a velhas convenções, quando apóia a composição de pinturas históricas, por exemplo, e a novas visadas, quando

3 O termo "estampa original" foi cunhado no início do XIX por Adam Bartsch, em seu catálogo sobre a produção gráfica dos pintores-gravadores, diferenciando essa produção da estampa de reprodução, operada pelos gravadores intérpretes. Publicou sua obra *Les Peintres-graveurs*, de 21 volumes, em Paris, de 1803 a 1821. Felix Bracquemond retoma o termo na segunda metade do mesmo século, para caracterizar a produção gráfica dos pintores da vanguarda francesa, que buscavam na gravura os mesmos traços de originalidade de sua produção pictórica.

serve de paradigma para visualizar o corpo humano em seus limites de movimentos, flagrados em tempos de visibilidade estranhos ao olhar humano. Sua dúvida hamletiana no XIX, na fissura entre arte e ciência, em minha opinião, mantém relações com as tensões geradas pela indústria de produção *versus* as descobertas das qualidades e peculiaridades intrínsecas aos seus meios.

Relações entre a gravura a buril, a tradição acadêmica, a nascente litografia, a estampa original, sobre suas hierarquias e diferenças, ensejavam discussões que preparavam a entrada da fotografia, como mais um modelo, a ser observado na seara das construções gráficas. Os processos de reprodução anteriores começavam a ser revistos, rediscutidos, num momento em que os meios gráficos velhos e nascentes estruturavam pequenos léxicos próprios, preparando as explosões futuras e os intercâmbios técnicos da civilização da imagem repetida do século seguinte. Hoje, desse ponto de vista, a fortuna crítica posterior desenvolvida pelos modernismos sobre a fotografia e as discussões abertas atualmente pelas plataformas da fotografia digital recolocam as bases para essas distinções e debates. Mas mais importante ainda, constituem uma complexa polifonia para a compreensão dos códigos imagéticos da imagem multiplicada. Fotografia e gravura mantêm profundas interlocuções, tanto numa visão teórica sobre suas afinidades e diferenças quanto nas trocas e cismas técnicas que mantém atualmente.

Pensando nesses extratos e na experiência que meu trabalho me apresenta, não posso ver com naturalidade a divisão da atividade gráfica em dois ramos, artesanato e indústria, candidamente organizados e inarticulados, mas, ao contrário, vejo-os cada vez mais como duas potências que inoculam uma na outra os venenos e antídotos continuamente produzidos e reproduzidos em suas oficinas.

A gravura nos livros de viagem ao Brasil e suas relações com o desenho e a pintura no século XIX

Valéria Piccoli¹

Resumo

O presente texto é uma reflexão sobre o papel da ilustração nos livros de viagem ao Brasil, tendo em vista seu status no contexto anterior ao surgimento da fotografia. É abordada, por um lado, a importância da estampa na antecipação daquilo que deveria ser observado pelo viajante. Por outro, considerando que a gravura que ilustra uma narrativa de viagem se destina à apreciação de um público letrado europeu e corresponde, portanto, a padrões de gosto deste público, o texto analisa os modos de visualidade propagados pelas narrativas de viagem. São padrões transpostos da pintura e que informarão, posteriormente, também a composição da fotografia.

Palavras-chave

Iconografia – Brasil – século XIX; Viajantes – Brasil – século XIX.

A área de estudos a que tenho me dedicado nos últimos anos é a iconografia relativa ao Brasil de autoria dos chamados artistas viajantes, estrangeiros radicados ou de passagem pelo país durante o século XIX. Considerando este campo de interesse, me pareceu apropriado propor, nesta mesa dedicada à estampa num contexto anterior ao surgimento da fotografia, uma reflexão sobre as ilustrações presentes nos livros de viagem ao Brasil. Afinal, não é exagero afirmar que a imagem gravada foi sempre o principal veículo de difusão de informação visual sobre o país, ao menos até a invenção e disseminação da fotografia. E quando digo isso, não me refiro apenas ao século XIX, período que tenho estudado com mais atenção e que pretendo abordar nesta oportunidade. Desde o Seiscentos, toda imagem relativa ao Brasil de circulação mais ampla teve a gravura como suporte, seja em forma de cartografia ou de ilustração literária. Basta lembrar o que significou para a imaginação europeia a propagação das estampas de canibalismo nas edições pioneiras das viagens de Hans Staden (1557) – depois reeditadas pela família De Bry (1592) – e também de André Thevet (1558 e 1575). A partir de exemplos escolhidos entre esse variado conjunto de ilustrações de livros de viagem ao Brasil, pretendo desenvolver considerações sobre os modos como o país foi figurado nessas publicações, tendo em vista sua destinação para um público europeu.

Para dar início a essa reflexão, é pertinente trazer à discussão algumas questões referentes à literatura de viagem, questões essas que nos ajudarão a compreender melhor o papel desempenhado pelas estampas no contexto das narrativas. O relato de viagem é um gênero na literatura ocidental que começa a se constituir como tal em pleno século XVII, consolidando-se, in-

¹ Valéria Piccoli possui doutorado pela Faculdade de Arquitetura da USP e é Pesquisadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dedica-se a estudos sobre arte brasileira do século XIX, com ênfase na produção de artistas viajantes.

clusive como importante nicho no mercado editorial, na centúria seguinte. Como fruto de uma cultura humanista, tem seu paradigma na antiguidade clássica, remontando à *Odisseia* de Homero (século VIII a.C.). Nesse sentido, é de se notar que a figura do viajante adquire no imaginário ocidental certa dimensão heróica. Reconhece-se, no desafio que o lança em direção a um território ignorado uma espécie de viagem iniciática, e toda uma tradição literária se constitui a partir da ideia da viagem como metáfora da existência.

As características que definem o gênero da literatura de viagem se estabelecem em meados do século XVIII em consonância com a intensificação da prática do *Grand Tour*. Não à toa os relatos de viagem à Itália compõem um campo privilegiado para o estudo das tradições que perpassam e constituem o gênero. Na medida em que o percurso pela península italiana em busca dos cenários celebrados pelos poetas clássicos e dos testemunhos de história materializados nas ruínas da Cidade Eterna se tornava etapa indispensável na formação dos filhos da aristocracia e da alta burguesia europeias, multiplicavam-se as publicações que narravam as experiências vividas durante esse percurso. O relato de viagem assumia também um caráter instrutivo, seja no que diz respeito à difusão de informações de aspecto prático – tais como a descrição de despesas, alojamentos e modos de deslocamento – seja em termos da reunião de sugestões sobre o que procurar, onde ir e de que forma usufruir melhor de tudo o que se oferecia ao olhar do viajante durante o *tour* pela Itália.

É certo que essas publicações serviriam posteriormente para a orientação de outros viajantes. Na medida, portanto, em que o *Grand Tour* se afirmava como uma viagem destinada à aquisição de conhecimento, não faltaria ao livro que o narra um marcado caráter pedagógico. A familiaridade com a cultura da antiguidade greco-romana, necessária ao viajante, era adquirida no estudo dos clássicos; o conhecimento proporcionado pela experiência empírica da observação *in loco* era procurado no depoimento de outros viajantes. Antes de mais nada, o livro de viagem antecipava o que deveria ser visto. Ao mesmo tempo, preparava o olhar para o que deveria ser visto. Nesse sentido, a exclamação de Goethe (1749-1832) ao chegar a Roma, formulada em seu *Italienische Reise* [Viagem à Itália], é bastante exemplar:

Sim, cheguei afinal a esta capital do mundo! [...] O desejo de vir para Roma foi tão grande, crescendo tanto a cada minuto, que não pude me deter por mais tempo [...]. Agora estou aqui, calmo, tranquilizado para toda a vida, ao que parece. Sim, pois pode-se dizer que uma nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem [...] tudo quanto eu conheço há tempos, de pinturas e desenhos, gravuras em cobre e madeira, em gesso e cortiça, apresenta-se agora reunido diante de mim; tudo é como eu imaginava, e tudo é novo.²

2 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Versão em português do relato do poeta alemão publicado em 1816, referente ao *Grand Tour* empreendido entre 1786 e 1788.

A menção ao conhecimento adquirido a partir de “pinturas e desenhos, gravuras em cobre e madeira” alude, por um lado, ao contato com o farto material visual que era correntemente adquirido pelos viajantes na Itália e transportados como lembranças de viagem a seus países de origem. Mas se

refere também ao significativo número de estampas que circulavam inseridas nos livros de viagem. O aspecto pedagógico do livro não se limitava a sua porção textual. O papel da gravura, nesse caso, ia além de compor uma espécie de reportagem visual da aventura. Tanto quanto o texto, ela deveria *informar*, concentrando a maior quantidade possível de dados visuais sobre aquilo que figurava, acrescentando a isso a qualidade estética. Dessa forma, ela cumpriria sua função primordial de ensinar e ao mesmo tempo entreter.

De fato, em grande parte, o sucesso comercial do livro de viagem residia na sua capacidade de *instruir deleitando*, entendendo-se por essa expressão o êxito em articular de modo complementar a correção da informação textual ao prazer estético proporcionado pela imagem. Atingia-se assim a confluência entre o *útil* e o *agradável* preconizada pela *Arte poética* de Horácio.

É fundamental considerar ainda que o período de consolidação da literatura de viagem como gênero literário – o século XVIII – é também o momento da emergência do gênero do romance burguês, e é em oposição ao caráter ficcional deste que o relato de viagem construirá sua lógica narrativa, baseada na descrição de uma realidade objetiva. Do autor do relato de viagem espera-se afastamento e imparcialidade, exige-se que deixe falar o próprio objeto de sua observação. Esse compromisso com uma realidade observada se estende, da mesma forma, às estampas elaboradas para acompanhar a narrativa textual nos livros de viagem. Não por acaso, grande parte das gravuras trazem a inscrição *dessiné d'après nature* [desenhado a partir do natural] ao lado da assinatura do artista, atestando que resultam de uma experiência vivida, da observação direta dos fatos. É exatamente esse sentido de atualidade que dá credibilidade e legitima o discurso (textual e visual) do viajante, sendo ingrediente indispensável para que o livro de viagem obtenha reconhecimento.

*

Quando se tem como horizonte a literatura produzida a partir de viagens ao Brasil, o primeiro aspecto a considerar é a escassez de publicações referentes aos três primeiros séculos de colonização. A cautela com que o território brasileiro foi resguardado da presença estrangeira foi efetiva, legando-nos apenas relatos de tentativas de colonização de parcelas do território – como a dos franceses no Maranhão ou holandeses em Pernambuco – ou, então, de expedições estrangeiras às quais foi permitido aportar no litoral do país. É somente a abertura dos portos brasileiros ao livre comércio em 1808 que possibilita o afluxo de cientistas, artistas, curiosos e diletantes provenientes de diversas partes do mundo, cujas peregrinações pelo Brasil dariam origem a uma quantidade considerável de edições.

Por sua qualidade e importância no contexto da literatura de viagem ao Brasil, tomo aqui como exemplo a publicação resultante de uma das primeiras expedições científicas empreendidas pelo país. Trata-se da *Reise nach Brasilien* [Viagem ao Brasil] publicada em Frankfurt entre 1820 e 1822³ e referente à viagem conduzida de 1815 a 1817 pelo naturalista alemão Maximilian, príncipe de Wied-Neuwied (1782-1867). Sendo um cientista, Neuwied tinha algum adestramento para o desenho, mas não propriamente uma formação

3 Durante o século XIX, a publicação dos livros de viagem era geralmente feita em fascículos, vendidos por subscrição ou comercializados em lojas especializadas. No caso de Neuwied, o texto de *Viagem ao Brasil* foi publicado antes do *Atlas*, volume que contém as ilustrações.

artística. Vale assinalar que a pesquisa científica se fazia então a partir da conjunção de diversas ordens de observação. A capacidade de agregar à descrição científica dos fenômenos naturais o seu registro em forma de desenho era bastante valorizada, uma vez que nem sempre era possível contar com um artista profissional durante a viagem para tal. E, claro, o traçado imediato de um esboço era a maneira de evitar a posterior intervenção da memória, que poderia vir a alterar a observação feita diante do motivo.

O interesse prioritário de Neuwied eram os estudos etnológicos e, com o intuito de observar tribos selvagens de Botocudos, o naturalista se propõe a percorrer territórios ainda inexplorados do litoral brasileiro, viajando pelo Rio de Janeiro, Espírito Santo e sul da Bahia. Os registros visuais que produz durante a expedição demonstram grande independência com relação a esquemas artísticos. Derivam de um olhar desarmado que anota sensações evocadas pela observação da natureza primitiva e compõe memórias da convivência com e entre os índios. Para Neuwied, esses eram homens em estado original.

Após o retorno à Alemanha, Neuwied organiza seu livro de viagem a partir dos diários e anotações produzidos no Brasil. As gravuras que ilustram o relato, reunidas num único volume, o *Atlas*, foram executadas por artistas treinados no círculo da Academia de Dresden, a partir dos desenhos originais do viajante. O estudo do acervo de Neuwied, conservado atualmente pela Fundação Bosch em Stuttgart, Alemanha, permite a comparação entre os motivos colhidos em viagem e as ilustrações do livro. Evidencia-se assim o processo de trabalho que antecedeu a impressão das estampas. Num primeiro momento, os desenhos de Neuwied foram retrabalhados e recompostos em aquarelas preparatórias e posteriormente transpostos para as matrizes de cobre que dariam origem às águas-fortes publicadas no *Atlas*. É notável como a espontaneidade dos desenhos de Neuwied é suplantada pela organização e contextualização dos índios em cenas de costumes ou em paisagens mais condizentes com a tipologia da ilustração do relato de viagem.

As estampas executadas para inserção em narrativas de viagem eram gravadas em grandes ateliês, frequentemente associados às casas editoras. Eram, em grande parte, fruto de um processo de trabalho coletivo, que envolvia, em muitos casos, gravadores especializados na execução de partes da imagem, como a vegetação, ou as figuras humanas, ou a arquitetura. O fato é que nem sempre esse processo de trabalho era acompanhado pelo autor do livro, sendo mesmo raros os casos em que essa supervisão ocorreu. Nesse sentido, portanto, Neuwied não é uma exceção; lembremos, por exemplo, de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que viajava pela Itália enquanto a casa Engelmann preparava em Paris a sua *Voyage pittoresque dans le Brésil* [Viagem pitoresca através do Brasil], publicada entre 1827 e 1835.

Esta afirmação nos coloca diante de um fato curioso. Como vimos, é imprescindível que as ilustrações dos álbuns de viagem certifiquem que foram derivadas da observação do mundo real. Entretanto, elas são compostas e gravadas por artistas que nunca viram a cena representada e que procedem a certos *arranjos* para tornar mais prazeroso o que é dado a ver. Essa intervenção não pode privar a ilustração do efeito de realidade, sem o que ela perderia a condição que lhe confere validade histórica.

Claro está que a estampa que ilustra uma narrativa de viagem se destina à apreciação de um público europeu letrado e corresponde necessariamente, portanto, a padrões de gosto deste público. Em sua função primordial de instruir e deleitar, a imagem gravada é composta levando-se em conta modos de visualidade já plenamente estabelecidos e assimilados no contexto da cultura visual europeia. Na medida em que esses padrões visuais instituem um vocabulário comum e consensual de representação, é bastante legítimo afirmar que criam também uniformidade no conjunto de imagens composto pelas ilustrações de livros de viagem. De fato, sejam gravuras de viagens à Turquia, ao interior França, ao Brasil ou à Austrália, elas se assemelham e são imediatamente identificadas como pertencentes ao gênero.

*

Modos de visualidade. Afinal, a que padrões visuais me refiro?

É conveniente retornarmos à questão do *Grand Tour*, uma vez que ele tem outros desdobramentos para a mentalidade europeia que interessam a esse tema. Já mencionei a importância da familiaridade com a cultura clássica indispensável ao viajante naquele contexto. De fato, a capacidade de apreciar um cenário associando-o a uma imagem idílica retirada dos poetas latinos era o que diferenciava um viajante erudito de um turista iletrado no século XVIII. Esse mesmo viajante aprenderia a emocionar-se diante das pinturas de Claude Lorrain (1600-1682), Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1615-1675) e Salvatore Rosa (1615-1673), consideradas recriações das paisagens literárias de Horácio e Virgílio. A escola de pintura de Roma imortalizou a noção de *paisagem ideal*, fundada não na cópia do cenário natural, mas na seleção e combinação do que de mais belo e nobre se pode encontrar nele.⁴ A paisagem ideal sugere um recuo no tempo, a contemplação de um mundo dominado pela graça e pela ordem, onde o bucólico e o nostálgico são ingredientes indispensáveis. Note-se, contudo, que não é da ordem da paisagem ideal a procura da representação da *verdade*, mas sim da *verossimilhança*.

A estrutura compositiva das pinturas de Lorrain está na base do desenvolvimento da pintura de paisagem por todo o século XVIII e também pelo XIX, constituindo-se no mais duradouro paradigma de representação do cenário natural. O efeito de profundidade na representação é conseguido pela oposição entre o primeiro plano escurecido e o fundo iluminado, efeito este partilhado com a representação teatral do chamado palco italiano. Elementos como rios e caminhos cruzando a pintura em diagonal conduzem o olhar do espectador para o fundo da tela, colaborando para a sensação de profundidade da cena. Neste primeiro plano escurecido, o *repoussoir*, concentra-se, como no teatro, o conteúdo narrativo da pintura: no caso de Lorrain, os personagens de cenas mitológicas ou religiosas; no caso da pintura dos artistas viajantes, os tipos humanos característicos do local representado. No plano de fundo da pintura, a vista topográfica ou o ponto geográfico que constitui de fato o assunto da paisagem. Esse esquema será naturalmente transposto da pintura para as gravuras dos livros de viagem.

4 HONOUR, Hugh. *Neo-classicism*. Londres: Penguin Books, 1991, p.167.



Fig.1. Thomas Ender, gravado por Johann Axmann. *Vista do Rio de Janeiro com aqueduto*. Água-forte sobre papel. Ilustração de *Reise im Innern von Brasilien* de Johann Emmanuel Pohl (Viena, 1832)

A propósito da passagem de Goethe, citei a grande quantidade de imagens levadas para outros países europeus como lembranças da viagem à Itália. Eram imagens de costumes, trajes típicos e, sobretudo, vistas de cidades produzidos por artistas italianos para o comércio turístico. Nessa tradição da pintura de vistas, o *vedutismo*, encontraremos outra importante fonte para o estabelecimento das estruturas compositivas das cenas urbanas presentes nos livros de viagem.

Ainda que as vistas de Veneza pintadas por Canaletto (1697-1768) sejam de longe os exemplos mais célebres do gênero da *veduta*, vale assinalar que as 104 águas-fortes de autoria do gravador friulano Luca Carlevarijs (1663-1730), as *Fabrice e vedute di Venezia* [Edifícios e vistas de Veneza], são o conjunto iconográfico que de fato institui o vocabulário desenvolvido posteriormente pelos pintores de vistas. Publicada em 1703, a coletânea de Carlevarijs reúne estampas dedicadas a todos os edifícios que testemunham a importância de Veneza como capital urbana. Lá estão os monumentos, os palácios, as igrejas, frequentemente com a indicação do arquiteto responsável por cada projeto.

A composição *vedutista* está baseada no uso predominante da perspectiva geométrica. A cena urbana se estrutura a partir da representação em vista frontal ou lateral de um edifício representativo, que em geral dá título à cena. O ponto de vista um pouco elevado permite que se abra lugar na composição para a representação do espaço social da cidade. Nessa amostra de espaço urbano, entram em cena os personagens típicos do lugar, combinados em pequenas cenas de costumes. É exatamente o que vemos nos álbuns de viagens ao Brasil, em exemplos que vão de Rugendas e Debret (1768-1848) a Emil Bauch (1823-c.890) e Buvelot & Moreau, entre outros. Julgo também que a tradição da pintura de vistas, por meio da gravura, terá grande importância para a obra de fotógrafos como Marc Ferrez (1843-1923) e George Leuzinger (1813-1892).

Fig.2. Luca Carlevarijs. *Chiesa di San Tommaso*. Água-forte sobre papel. Ilustração de *Fabrice e vedute di Venezia* de Luca Carlevarijs (Veneza, 1703)



Fig.3. Johann Moritz Rugendas, gravado por J. Jacottet e A. Boyot. *Asilo de Nossa Senhora da Piedade na Bahia*. Litografia sobre papel. Ilustração de *Voyage pittoresque dans le Brésil* de Johann Moritz Rugendas (Paris, 1827-1835)



A utilização massiva dessas estruturas compositivas consolidadas no gosto europeu sem dúvida orienta de antemão a observação do viajante estrangeiro quando registra a paisagem (natural ou urbana) do Brasil. O viajante sabe o que vai buscar e registra o que corresponde às suas expectativas, ou o que lhe causa o prazer do reconhecimento. Em muitos casos, o artista parece já desenhando tendo em vista a publicação ilustrada.⁵

⁵ Conforme já assinala BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994, v.3.

*

No caso das narrativas de viagem ao Brasil, a produção de estampas derivou em maior número de desenhos e aquarelas executados em viagem. Mas não exclusivamente. Há casos em que a gravura tem origem em pinturas, essas sim compostas a partir de motivos de viagem, ou mesmo em fotografias. Lembro aqui o caso das ilustrações de *Deux années au Brésil* [Dois anos no Brasil], de autoria do pintor francês François Auguste Biard (1799-1882), publicado em 1862 em Paris. O livro relata a viagem empreendida pelo artista

entre 1858 e 1860 através do Brasil, da qual parte significativa foi dedicada à região amazônica, em especial na exploração de afluentes dos rios Negro e Madeira.

Os estudos e anotações executados por Biard no Brasil motivaram inicialmente a realização de seis pinturas, que foram expostas no Salão de Paris de 1861. Algumas delas, como *Índios da Amazônia adorando o Deus-Sol* (Acervo Fundação Estudar, São Paulo) e *Fabricação do curare na floresta amazônica* (Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, França) ganharam versões gravadas em litografia por Edouard Riou (1833-1900) – ilustrador das aventuras de Jules Verne – para ilustração do livro.

Outras estampas de *Dois anos no Brasil* derivam de fotografias executadas pelo artista durante a viagem. No curso da narrativa, Biard comenta que adquiriu no Rio de Janeiro “máquinas de segunda mão, drogas avariadas e um manual que leria na viagem”,⁶ preparando-se para a atividade de fotógrafo com a qual não tinha nenhuma experiência prévia. Para ele, “esse processo, embora pouco artístico, guardava-me pormenores da paisagem que o lápis ou o pincel teria exigido muito mais tempo para fixar”.⁷ Essa passagem esclarece bem que a fotografia era encarada pelo artista como um instrumento de trabalho e não como uma nova técnica com suas próprias características a descobrir. De toda forma, desconhece-se o destino do material fotográfico produzido por Biard durante a viagem, assim como da maior parte de seus esboços e anotações.

A qualidade duvidosa das gravuras do livro de Biard já assinala um período de franco declínio das publicações de viagem. Elas não deixariam de existir, claro, mas a época das edições luxuosas com estampas executadas por artistas de renome havia passado. A acentuada industrialização dos processos de impressão, visando a redução de custos de produção e a popularização do gênero, tiveram seus efeitos. De toda forma, estavam constituídos os paradigmas da representação do Brasil, paradigmas esses que ainda persistiriam por muito tempo. E de certa forma ecoam ainda num imaginário largamente disseminado sobre o país.

6 As citações são retiradas de BIARD, François. *Dois anos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945, p.58.

7 Op. cit., p. 208.

Glossário RR

Maria Angélica Melendi¹

Resumo

Rosângela Rennó já repetiu muitas vezes que seu trabalho trata da amnésia ou, o que é o mesmo, da memória. Sendo a memória e o esquecimento dois conceitos que, atrelados sempre um ao outro, nos assombram neste começo de século, constatamos que a fotografia, imersa no *continuum* de amnésias e recordações, perfila-se como um dos instrumentos mais propícios para permitir à arte deslizar entre as névoas da temporalidade. Por meio de estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização de imagens fotográficas, o trabalho de Rosângela Rennó, consegue evocar um acúmulo de sentimentos pessoais, sociais e culturais. Para esta ocasião, comecei a elaborar um *Glossário RR*, no qual os verbetes, como fotografias num álbum, dialoguem entre si para, ao mesmo tempo, dar conta da parte e do todo. Assim, recortei textos mais antigos, os enlacei com novas reflexões, busquei empréstimos, roubei algumas citas e acabei por criar uma ordem imperfeita que pode ser modificada a qualquer momento. Verbetes entraram e saíram, voltaram alguns, outros se modificaram. Rosângela sugeriu alguns, nem todos foram aceitos. Ela pensa mais na fotografia, eu me importo com a imagem, *que no es lo mismo pero es igual*. Eis aqui este trabalho ainda e talvez para sempre em processo.

Palavras-chave

Fotografia; Rosângela Rennó; Glossário; Memória; Esquecimento; Arquivo.

Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!
Carlos Drummond de Andrade

Glossário

ÁLBUM

ALTERIDADE

AMNÉSIA

Amnésia, não apenas esquecimento. Amnésia: perda de memória, total ou parcial. O termo médico aponta para um apagamento dos sentidos. Esquece-se que alguma coisa foi esquecida. Amnésia social, amnésia coletiva, como definiu Heinrich Böll a relação da Alemanha do pós-guerra com seu passado nazista. Os romances de Böll escritos entre 1950 e 1960 examinam os esforços da Alemanha para criar uma nova identidade enquanto exorcizava os demônios de seu passado nazista. Suas obras abordam o esquecimento de um ponto de vista individual. Impiedosamente, o autor desvela a amnésia social, a cegueira moral, a ganância e a indiferença pelos valores de uma sociedade que abraça o materialismo como único meio de esquecer seu passado.

Mas restam as fotografias. Se alguma coisa foi irremediavelmente perdida, ainda restam as fotos que testemunham o esquecimento, mas não resgatam a memória. As fotos esquecidas — os restos de um álbum de família, as fotos identificatórias abandonadas, os arquivos penais, os fotogramas cortados na edição do filme — podem ser resgatadas como provas da amnésia social.

¹ Professora associada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG e Pesquisadora do CNPq. Investiga as relações entre arte visual, memória e política na América Latina, assunto sobre o qual tem publicado artigos em livros, jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É autora de *Lorenzato*, Belo Horizonte: C/Arte, 2011 e organizadora de *Diálogos entre linguagens*, Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

ANONIMATO APROPRIAÇÃO ARQUIVO

Muitos artistas contemporâneos se apropriaram, reconfiguraram, interpretaram, interrogaram ou criaram arquivos tomados pelo princípio totalizador e obsessivo que os rege. A forma do arquivo (factual ou inventada) sugere a relação profunda e complexa que a arte de hoje mantém com o trauma, a memória, a identidade e o tempo.

ARQUIVO, MAL DE / FEBRE DE ARQUIVO

Em *Mal de arquivo*, Jacques Derrida propõe-se distinguir o arquivo daquilo a que foi reduzido: a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, resumindo: a busca do tempo perdido.²

2 Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Madrid: Trotta, 1997, s. n.

O arquivo guarda em si o princípio nomológico do *arkhé*: o princípio e o mandato. A origem, de acordo com a natureza ou a história: o lugar onde as coisas começam. O lugar onde os homens ou os deuses mandam, onde as ordens, a ordem é dada. *Arkheion* é a casa dos arcontes, os que conservam, organizam e interpretam os arquivos.

Todo arquivo pressupõe inscrições, marcas, impressões, assim como a decodificação das inscrições e das marcas e o armazenamento e a preservação das impressões. Todo arquivo pressupõe, também, um lugar de consignação — um lugar de reunião dos signos —, e uma técnica de repetição.

3 BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1976, p. 238.

Borges lamenta *agregar a la infinita serie un símbolo más*;³ Freud, no *Mal-estar da cultura*, inquieta-se, por gastar prensa, impressão, tinta e papel, por mobilizar uma pesada máquina arquivística, para contar histórias que todo o mundo conhece.⁴ Essa sentença retórica, *captatio benevolentiae*, disse Derrida, lhe permite (a Freud) introduzir o conceito de pulsão de morte: uma pulsão agressiva e muda — sempre em silêncio e portanto não arquivável —, que está a destruir o arquivo antes mesmo de tê-lo produzido.

4 Cf. DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 16.

A censura e o recalque trabalham para destruir o arquivo. Pulsões de morte precipitam o arquivo no olvido, na amnésia, na aniquilação da memória, na erradicação da verdade. Um mal radical parece estar agindo desde sempre no trabalho de custódia e interpretação dos arquivos e na relação que mantemos com eles, nos modos de lembrar, memorizar e monumentalizar, na necessidade de registrar tudo, sem resto, sem perda. Porque o arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior: “[o] arquivo tem lugar em (o) lugar do desfalecimento originário e estrutural dessa memória”.⁵

5 Ibid., p. 19.

ARQUIVOS / FOSTER, HAL

Em “Arquivos da arte moderna”,⁶ Hal Foster usa o conceito de arquivo de Foucault. Arquivo então, será “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados”,⁷ mas, à diferença de Foucault, põe esses arquivos em relação dialética. Sua intenção é esboçar as mudanças significativas, acontecidas na primeira metade do século XX nas relações arquivísticas dominantes entre a prática de arte, o museu de arte e a história da arte no ocidente: a “estrutura mnemónica” produzida por estas três instâncias ao longo do período.

6 FOSTER, Hal. *Design and Crime and Other Diatribes*. London: Verso, 2002.

7 FOUCAULT, Michel. “The Historical a priori and the Archive”. In: MERWETHER, Charles (Org.) *The Archive*. London: Whitechapel, 2006, p. 27.

Para isso, cria três pares dialéticos: Baudelaire e Manet, Wölfflin e Warburg, Malraux e Benjamin. Este último par nos interessa, pois enquanto Benjamin vê a ruína definitiva do Museu (do arquivo) provocada pela aparição da fotografia, Malraux propõe sua expansão infinita, também posta em movimento pela reprodução mecânica. O museu imaginário —

museu sem paredes na tradução inglesa —, de Malraux consegue reunir os fragmentos estilizados da tradição, numa metatradução, cujo assunto seria a Família do Homem. Nesse arquivo — o livro de arte ilustrado com fotografias, *As vozes do silêncio* — um resto da aura persiste através da insistente vida de certas formas que emergem uma e outra vez, como espectros do passado. À catástrofe anunciada por Benjamin, Malraux opõe um sistema de continuidades global, que transformará caos das imagens em ordem arquivística ou museológica.⁸

Anos mais tarde, em “Um impulso arquivístico”, Foster já não se apropria do conceito freudiano, mas fala de arquivos materiais. Ele detecta, na arte moderna, uma tendência ao uso de arquivos que parece ter seu início no período da pré-guerra — os *photofiles* de Aleksandr Rodchenko ou as fotomontagens de John Heartfield —, que toma força no pós-guerra quando imagens apropriadas e formatos seriais adquirem a força de uma linguagem.

Nos últimos anos, o autor depara-se com trabalhos obscuros, realizados num espaço de reconhecimento alternativo ou de contra-memória, que propõem novas ordens de associação afetiva, parcial e provisória, mesmo se isso registra a dificuldade ou o absurdo de fazê-lo.

Os arquivos privados questionam os públicos, pois eles podem ser vistos como ordens perversas que procuram perturbar a ordem simbólica.

Quicá a dimensão paranóica da arte dos arquivos seja o outro lado de sua ambição utópica, seu desejo de transformar o atraso em começo, recuperar as visões falidas da arte, literatura, filosofia e vida quotidiana em cenários possíveis de tipos alternativos de relações sociais, transformar o não lugar do arquivo no não lugar da utopia.⁹

Este movimento que desloca o artista dos lugares de escavação (o artista como etnógrafo) para a construção de lugares de conservação (o artista como arquivista) é bem-vindo já que parece sugerir uma mudança na cultura melancólica que vê o histórico como traumático. Ou pior, numa cultura que cultiva o trauma como marco de origem de um triunfalismo imperialista.

ARQUIVO / FOUCAULT, MICHEL

Arquivo — Michel Foucault nos adverte —, não é a acumulação dos textos conservados por uma cultura nem os documentos do seu passado ou os testemunhos de sua identidade; não são, tampouco, as instituições que permitem registrar e conservar os discursos que devem ser lembrados e consultados. Para Foucault, “arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”.¹⁰ Esse arquivo faz com que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa sem forma, nem se inscrevam numa linearidade ininterrupta, nem se apaguem por acidentes externos. Pelo contrário, permite que os enunciados se articulem em figuras diferentes e se combinem entre si através de relações múltiplas.

[...] ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que os que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.¹¹

8 FOSTER, Hal. “The Archival Impulse”. In: MERWETHER, Charles (Org.) *The Archive*. London: Whitechapel, 2006, p. 78.

9 Ibid., p. 146.

10 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 147.

11 Ibid., p. 148.

O arquivo não seria, definitivamente, uma Biblioteca de Babel, nem um Museu dos Museus, mas tampouco um sítio de reconfortante esquecimento. No arquivo — sempre em atividade —, estão a surgir “as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente”.¹²

12 Ibid., p. 146.

A análise do arquivo comportaria então um local especial: próximo de nós, mas diferente do tempo presente: o limiar de um tempo que delimita o presente em que vivemos.

ARQUIVO UNIVERSAL / RENNÓ, ROSÂNGELA.

Desde 1992, Rosângela Rennó seleciona e organiza o *Arquivo universal*, constituído por textos de jornais que narram “histórias ordinárias sobre gente e fotografia”.¹³ Da coluna social à página policial, o *Arquivo universal* compõe-se de textos em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. No acervo textual do *Arquivo universal*, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas. Assim, é um arquivo de imagens sem imagens.

13 RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 159.

(Ontem, na casa de M., o funcionário levou meia hora com perguntas do tipo: Quanto ganham as pessoas que vivem aqui? Que igreja frequentam? Que língua falam? Tem banheiro na casa? M., de 25 anos, lembra-se de que, na última vez, ele e sua família foram recenseados por avião. Sem exageros. Na época do regime racista, o número de habitantes do distrito negro era conhecido somente por meio de fotografias aéreas: contavam-se as casas e multiplicava-se o seu total por quatro, número presumível de membros de uma família.)

O *Arquivo universal* é um arquivo virtual no qual os textos são incluídos depois de serem lapidados pela eliminação de nomes, lugares e datas. Um arquivo de imagens escritas, no qual a identidade dos sujeitos é mutilada pela maiúscula seguida do ponto. A indeterminação do sujeito reforça e acentua uma falsa objetividade. O anonimato da situação é também a chancela da sua extensão. No *Arquivo universal*, todos somos assassinos, todos somos cúmplices, mas todos, também, somos vítimas.

A artista lida com o texto da mesma maneira que o faz com uma foto. O texto determina uma potência imagética tão grande que a foto não dá. Os relatos do *Arquivo universal* — histórias ordinárias sobre gente e fotografia —, são irrelevantes, falidos, fragmentários. Como a nossa memória, o *Arquivo* prolifera a partir dessas irrelevâncias, dessas falhas, desses fragmentos.

ATLAS / WARBURG, ABY

Aby Warburg começou em 1925, depois de receber alta da clínica psiquiátrica de Ludwig Binswanger, um projeto monumental que propunha juntar as formas identificáveis da memória coletiva: o *Mnemosyne Atlas*. O *Atlas* ficou incompleto, pois Warburg morreu antes de dar cabo a seu projeto, mas logrou concluir mais de 60 painéis que contem mais de mil fotografias.

O *Atlas* constituiria um modelo mnemônico no qual o humanismo ocidental europeu pudesse, talvez pela última vez, reconhecer suas origens e traçar suas continuidades até o presente. Warburg argumentou que seu intento de construir uma memória histórica coletiva focalizaria o inextricável laço entre o mnemônico e o traumático, antes que tudo fosse aniquilado pela catastrófica destruição da civilização humanista nas mãos do Nazismo alemão.

O *Atlas* cumpriria o projeto materialista de construir memória social por meio de uma coleção de fotografias que cobrisse a ampla variedade de práticas de representação. Assim, apagando os limites disciplinares entre as convenções e os estudos da arte e da cultura de massa, o *Atlas* questionaria se a experiência mnemônica poderia ser construída de outro lugar, sob o universal reino da reprodução fotográfica.



Fig. 1. Rosângela Rennó. *Apagamentos* (detalhe), 2005

ASSASSINATO

Toda foto é a prova de um crime. Todo crime exige uma fotografia. Ou muitas. Em 1993 Rennó acompanhou a equipe de fotógrafos do jornal *Estado de Minas* e fotografou um corpo abandonado na orilha da Lagoa da Pampulha.

O trabalho *Apagamentos* foi feito muitos anos depois. Mas as fotos eram de outrem. Uma versão para exibição se organiza em quatro mesas de luz sobre as quais as fotografias forenses recortadas e montadas em molduras de slides focalizam incongruências e falhas.

Em *Apagamentos* (Cosac Naify, 2005), um pequeno livro em forma de sanfona, exibem-se as quatro séries de fotos forenses. Separada das outras pelas molduras, cada foto exhibe um pormenor de assassinato, uma parte do quebra-cabeça que a artista monta e que poderia ser usado para a investigação. De alguma maneira, a cuidadosa apresentação mitiga a violência. As imagens da prensa e da televisão nos ensinaram a ver essas fotos, esparsas sobre a mesa do investigador ou fincadas organizadamente sobre um quadro de cortiça.

Na suprema desordem da morte, as fotografias forenses somente encontrarão repouso nas pastas onde se arquivam as provas dos crimes resolvidos. No livro, nem a claridade do objeto impresso, nem a palidez fugidia das fotografias logra abafar o barulho ensurdecedor, o escândalo supremo do assassinato. E, mesmo se olhamos para elas com a mirada inquisitiva do detetive, buscando pistas, procurando inconsistências, a silenciosa brutalidade dessas imagens nos aturde e nos dói.



Fig. 2. Rosângela Rennó. *Bibliotheca* (detalhe), 2002

BIBLIOTHECA / RENNÓ, ROSÂNGELA

A grafia latina do título aponta, ironicamente, para uma obra antiga. Em Bizâncio, no século IX da nossa era, Fócio, que depois seria patriarca de Constantinopla, compilou uma antologia que chamou *Bibliotheca* ou *Myriobiblion*. A obra consiste, de acordo com o subtítulo, no *Registro e enumeração dos livros lidos por nós, 279 em número, dos quais nosso querido irmão Tarásio, deseja ter um resumo*.¹⁴

Na *Bibliotheca* de Fócio, os resumos seguem a evocação da memória do autor. Não há hierarquia, nem sequer a intenção de agrupá-los por assunto ou por ordem cronológica. É importante, porém, destacar que o afeto e a cumplicidade intelectual são os motores desse empreendimento, pois Fócio organiza *Bibliotheca* atendendo ao pedido do irmão, que desejava conhecer os livros lidos e discutidos durante sua ausência. A antologia nasce, assim, a partir dessa “dolorosa separação”.¹⁵

A obra de Fócio, ditada pelo amor fraterno, transforma-se, mais tarde num importante repositório de livros perdidos para sempre.

A *Bibliotheca* de Rosângela Rennó, construída pelo obscuro amor às imagens, almeja ser um repositório das fotografias perdidas para sempre. A partir dela, nos é possível perceber o fluxo abrumador de fotos vernaculares que são produzidas, arquivadas e descartadas continuamente.

14 PHOTIUS. *Bibliotheca sine Myriobiblion*. p.1. Transcrito por Roger Pearse, Ipswich, Reino Unido: 2002. Disponível em: http://www.ccel.org/p/pearse/morefathers/photius_03bibliotheca.htm.

15 Idem.



Fig. 3. Rosângela Rennó. *A última foto* (detalhe), 2006

COLABORAÇÃO

Não fotografar, apenas refotografar ou se apropriar das imagens dos outros. Roubar, pedir, encomendar. Um trabalho em colaboração consciente: se eu não fotografo necessito que alguém o faça, então peço, encomendo, sugiro, busco a imagem que quero. Em *A última foto*, Rosângela pede colaborações para tecer uma possível elegia à antiga fotografia. Cada um dos colaboradores produziu uma fotografia (a última) com uma câmara analógica cuja lente foi logo vedada. Todas as fotos deveriam ter o mesmo referente: o Cristo Redentor. Dessa maneira, além de discutir — outra vez — o futuro da imagem fotográfica, questiona o direito de imagem que os herdeiros do autor do rosto e as mãos do Cristo reivindicaram.

Tantos colaboradores, tantos parceiros para criar uma elegia que, quase disfarçada de pesquisa acadêmica, os obriga e nos obriga a avaliar perdas e ganhos, a repassar, nem que seja mentalmente, nosso pequeno museu de câmaras fotográficas, aquele que muitos de nós guardamos no fundo do armário, numa gaveta esquecida ou, talvez, na estante da biblioteca.

COLEÇÃO / COLECIONADOR

A frase enigmática “Animais (pássaros, formigas), crianças e homens velhos como colecionadores”, localizada no arquivo “H” do *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, parece sugerir um certo biologismo, um impulso primordial de colecionar, que é logo desmentido pelo autor. Porque para Benjamin — ele mesmo colecionador —, cada simples objeto dentro da coleção é tão pleno de sentidos que se transforma numa soma enciclopédica do conhecimento de sua época.

O colecionador é um ser que mantém uma relação muito misteriosa com os objetos dos quais não prioriza a serventia, “mas que os estuda e os ama como o palco, como o cenário de seu destino”.¹⁶ Intérpretes do acaso, os colecionadores olham através das coisas para um passado remoto e retêm o poder de se apossar de algo sem valor e de transformá-lo numa peça valiosa, pelo menos para eles. Essa operação lhes possibilitaria desvelar o significado secreto dos objetos. Colecionar, deste ponto de vista, seria uma forma de exercer a memória prática e ativa e a mais convincente das manifestações profanas de proximidade e presença.¹⁷

Porque cada objeto adquirido é ligado a um lugar e a uma data — os de sua incorporação na série —, toda coleção é também um diário, um diário de viagens, mas também um diário de sentimentos e de estados de ânimo, dessa obscura mania que nos leva a organizar o fluir da vida através de uma série de objetos que tentamos resgatar do esquecimento.¹⁸

Rosângela Rennó é uma colecionadora: acumula e organiza as sobras da cultura — fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social ou policial. A obscura pulsão que a obriga a reunir e reorganizar múltiplas coleções — de álbuns, de fotos, de textos — parece obedecer à necessidade de deter o fluir da própria vida e das próprias imagens, e recolhê-lo numa série de momentos arrebatados à dispersão no comum esquecimento ou à dissolução na amnésia social.

Em *Bibliotheca*, Rennó põe em marcha seu vício de colecionadora profissional e nos demonstra os complexos pactos que mantém com a memória.

16 BENJAMIN, Walter. Apud CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1995, p. 201.

17 BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. In: *Rua de mão única. Obras escolhidas*, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 228.

18 Cf. CALVINO, Ítalo. *Colección de Arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 13 e ss.

Suas estratégias de exibição e montagem recortam, fragmentam e editam o mais heterogêneo: de um luxuoso álbum do século XIX às vulgares capas de plástico das lojas de fotografia instantânea, de uma coleção de daguerreótipos às caixas de slides da década de 1960. Nesses álbuns sucedem-se caoticamente imagens de desfiles militares, cerimônias de casamento, uma manhã na praia, interiores vazios: os ritos do amor, da loucura, da guerra, as viagens e os regressos, o nascimento e a morte.

DOCUMENTO

ESQUECIMENTO

FOTOGRAFIA

A fotografia não tem como função representar o real, nem mesmo fazer acreditar nele, mas designar e, sobretudo, por em ordem o visual. Uma ordem que está além do verdadeiro e do falso, mas que é a transmissão da ordem visual dos nossos dias.

No início da fotografia começa a “busca pelo outro”: um outro que é sempre um objeto de estudo, ou um objeto a ser possuído: o estrangeiro, o exótico, mas também o depositário ou transmissor de um déficit de origem, de uma doença, de uma tara, de uma propensão ao delito... Mais tarde, fotógrafos engajados em reformas sociais pretendem dar visibilidade ao outro social: o miserável, o excluído, o rejeitado.

A fotografia, que sempre quis elaborar um inventário do mundo, confunde-se agora em práticas híbridas que atravessam os campos da arte e da literatura contemporânea. Baste falar do trabalho de escritores como W. G. Sebald e Paul Auster ou de artistas como Sophie Calle, Christian Boltanski, Gerhard Richter, Hans Peter Feldman ou Rosângela Rennó. Nesses trabalhos as imagens fotográficas ou os textos não sobrevivem como provas nem como constatações; estão lá, mas apontam para um além desse lugar e desse tempo no qual se materializam ou se atualizam.

FOTÓGRAFO

Provavelmente, para os primeiros fotógrafos — de Bertillon a Robert Frank —, os sujeitos fotografados eram considerados objetos. Porém, na década de 1980, alguns fotógrafos sentiram a necessidade de introduzir, no processo fotográfico, a latência de uma troca entre fotógrafo e fotografado, com a finalidade de respeitar a autonomia das pessoas, a sua liberdade. Assim, com o passar do tempo, muda não só a relação da fotografia com o mundo como também a questão da verdade, os critérios formais e até os usos. Outras posturas, outros usos, outras formas, outros procedimentos, outros territórios marginalizados ou proibidos emergem ou se manifestam através da imagem fotográfica.

A partir do final dos anos 80, o declínio do valor documental da fotografia a liberou de certos recalques da sua concepção como registro e abriu campos para pensar o autor, o sujeito fotografado e o leitor e o dialogismo entre todos eles.

Nos anos 90, esse processo foi se acentuando: assistimos, então a queda do conceito de fotodocumento e a aparição de uma nova categoria de sujeitos: as vítimas de um mundo fissurado, enclausurado, dividido onde o outro deixa de ser um objeto para devir um sujeito, um ator, um companheiro, um colega, outro fotógrafo, enfim... Esses fotógrafos serão resgatados por fim da sua solidão e do distanciamento do mundo a que o dispositivo fotográfico os condenava.

André Rouillé elabora o conceito de *reportagem dialógica* para designar aquela que procura expressar situações humanas que estão além da ordem do mundo visível; nelas a imagem desbordaria o momento do ato fotográfico e almejaria fotografar os estados transitórios das coisas ou das pessoas. A fotografia não seria apenas uma prova de sua existência material: o *isso foi*. Rouillé nos lembra que para Barthes o *isso foi* não é mais que uma *épura*, um ser teórico sem realidade, fabricado sob medida. O *isso foi* coloca a fotografia sob uma quádrupla autoridade: a da coisa — o referente aderido —, a de um passado considerado como um velho presente, a da representação e a das substâncias. A noção de *isso foi* enclausura a fotografia numa problemática metafísica do ser e da existência, ela reduz a realidade às suas substâncias, ela recalca as imagens “sempre invisíveis” sobre as coisas e negligencia totalmente as formas fotográficas.

Assim poderíamos dizer que, para Barthes, a imagem representa um mundo preexistente e, nele, a fotografia, como máquina abstrata, é uma forma consequente de representação, pelo contato direto que ela estabelece com o mundo, um encontro limitado exclusivamente a sua dimensão material. Nesse sentido, Barthes reduziria a fotografia ao documento e o documento à representação sensível (a designação) que oculta as imagens singulares atrás do dispositivo abstrato. Essa postura não contempla as infinitas mediações entre as coisas e as imagens, que são reduzidas a puras categorias metafísicas.

Hoje podemos postular uma fotografia/documento que compreenda uma expressão, ou seja, uma fotografia que venha a incorporar a noção do evento. Uma fotografia que expresse o acontecimento, mas não o represente. Dessa maneira seria possível se deslocar do documento/designação barthesiano para o documento/expressão; o que permitiria fazer a passagem de um mundo de corpos e de coisas — substâncias — a mundo de acontecimentos incorpóreos, ou seja, da sociedade industrial à sociedade da informação, da fotografia humanista à fotografia humanitária que veria os outros como vítimas do mundo, resignados, desconectados, onde o fotógrafo e o fotografado estariam condenados ao imobilismo do desespero ou a intervenção modesta. O estatuto do espectador se dilui porque, nas imagens, os olhares são vazios, perdidos no nada, ao ponto que a fotografia parece feita por uma câmara de vigilância. Em relação ao outro o fotógrafo só pode ser *paparazzo* ou *voyeur*, alimentando continuamente os arquivos.

FOTÓGRAFO / PROUST

(e no ponto mais alto do hotel, lá onde ficaria o lanternim de uma igreja normanda, estava instalado como um fotógrafo detrás de seus vidros ou um organista em sua câmara).¹⁹

19 PROUST, Marcel. *A sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 212.

Em *A sombra das raparigas em flor*, o fotógrafo aparece apenas segundo o termo de uma metáfora, misterioso “atrás de seus vidros”, numa torre, como um organista, envolto nos rituais alquímicos dos processos da revelação. Não é o estúdio claro de Elstir, com sua simples economia de tintas, telas e pincéis. O fotógrafo trabalha num âmbito sombrio e afastado, fora de um tempo que inutilmente quer deter. Há algo de obscuro e de misterioso nesse ser que está no ponto mais alto, um artífice antigo, o *Operator*, que recorta os objetos e os fixa no papel se utilizando de uma visão parcial obtida através de um pequeno orifício.

IDENTIDADE

A identidade sempre está em jogo, sempre em negociação, sempre à deriva. Tantas fotos de carteira de identidade. Para quê? Fora do documento não são nada para os outros, ou talvez sim, são memórias para os amantes, para os amigos... Contra a parede, fotos de seres anônimos, sem rosto, desidentificados; sobre a parede, textos sobre seres anônimos, sem nome, desidentificados.

IMAGEM

INVISIBILIDADE

Rennó gosta de velar as imagens até uma quase invisibilidade. Sumindo, solitário, com uma grande árvore atrás, um menino aparece na foto. Tudo é total, intensamente vermelho. Impossível precisar quem é esse menino. Dois textos, um em espanhol, outro em português, acompanham a imagem. A multiplicidade das linguagens e das línguas aponta para uma relativização dos sentidos. Inesperadamente, a convivência desses três textos — um visual, dois literários —, num espaço homogêneo, socava a legibilidade de cada um.

Um deles mina o sentido do outro, e é impossível se fixar numa imagem (ou num texto). O vermelho intenso não deixa de remeter ao sangue, como o que flui, escuro, dos olhos da foto da virgem na página do livro. O menino claro não deixa de remeter à criança loira que a mulher cabocla oferecia. Como numa rede, duas mensagens diferenciadas se entrelaçam: fotografia imprecisa, referências textuais à fotografia.

A grande foto vermelha não se desvela ao olhar de uma vez só: devemos procurá-la, aguçando os sentidos. Os textos são lidos num *continuum* temporal. As fotografias não ilustram a escrita. A escrita não é legenda da foto. Nosso hábito cultural leva-nos a buscar uma legenda que não aparece (afinal, quem é esse menino?) e umas fotos que não existem (como ver a mulher que não se deixa fotografar? Como ver a virgem que chora desde uma foto de um livro?). Aparentemente, não existe uma relação entre as duas categorias, mas, na arte, as conexões entre a linguagem e a imagem são infinitas.

Na *Série vermelha* a autora prescinde do texto escrito. Apenas fotos de homens e crianças vestindo uniformes militares submersas, outra vez, num denso e obscuro vermelho. Não há necessidade de contextualizar nada, pois nesses seres quase invisíveis está inscrita a linhagem de uma violência que não cessa, uma linhagem a qual pertencemos. Acaso não tem todos nossos álbuns de família alguma imagem parecida com essas?

MATÉRIA (DE POESIA)

LEGIBILIDADE

LUTO

MEMÓRIA

A cultura modernista foi impulsionada por utopias imaginadas a partir dos paradigmas da modernização, incluindo nelas as alegorias de purificação racial ou de classe que, mais tarde, desembocariam nos governos autoritários que executaram os genocídios e os massacres do século XX. Andreas Huyssen utiliza a noção de “passados presentes” para pensar num deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo que se operaria a partir da década de 80. Os passados presentes, talvez formações reativas à globalização, constituem-se através de uma musealização instantânea do espaço cultural mais amplo e apontam para um desejo impossível de recordação total.²⁰ O discurso da

20 HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 7.

memória que se intensifica a partir dos anos 80, sobretudo em Europa e nos Estados Unidos, impulsionado midiaticamente pela série televisiva *Holocausto* e pelos “aniversários alemães”,²¹ se concretiza através da construção dos múltiplos museus e memoriais que hoje se criam no mundo ocidental.

MEMORIAL

Os trabalhos de Rosângela Rennó, *Paz armada, ou o futuro da imagem* e *Paz armada, ou o futuro da linguagem* (1990-1992), exibem e ocultam o irremediável fluir das imagens e das palavras. São duas caixas de zinco, cujas tampas estão feitas de acrílico vermelho sobre as quais está gravado o nome do trabalho. Em cada uma das duas caixas está guardada a fotografia de um túmulo. Um deles é um obelisco em cuja base duas mãos se apertam num medalhão circular. No primeiro degrau está escrito *FAMILLE*. O outro túmulo é o de Gaspard-Félix Tournachon, conhecido como Nadar, um dos mais famosos fotógrafos do século XIX. Qual será o futuro da imagem, qual será o da linguagem? Os túmulos, nas fotos, indicam-no claramente.

Estratos de sentidos superpõem-se e articulam-se: o texto gravado, a simbólica cor vermelha do acrílico, as fotos dos túmulos, as mãos enlaçadas, o fotógrafo ilustre, a palavra *família*. Junto a todas essas e muitas outras pistas, uma questão técnica desliza, decodificável só por aquele que lê a placa museográfica. Um suplemento de informação: *fotos p**o**rb não fixadas*. A imagem perdura porque as tampas das caixas, feitas de acrílico vermelho, evitam a entrada de luz branca. Tanto a imagem como a linguagem estão ameaçadas de desaparecimento; é só retirar a tampa vermelha e o primeiro raio de luz que toque o papel fotográfico o velará.

Na realidade, dado que o acrílico vermelho é um filtro imperfeito, uma lenta deterioração está em processo. Um dia só restarão sobre a tampa as palavras *Paz armada...*, significantes órfãos em decorrência do apagamento do referente.

A imagem falsamente especular da fotografia demonstra ser especular e falsa como o reflexo de Narciso no lago. Na caixa de tampa vermelha, a imagem está em suspenso, instável e, como a memória, ameaçada de se afundar na obscuridade total. A linguagem também está extraviada, matéria pura, significante absoluto, signo vazio.

MEMORIAL / IMEMORIAL

Neste trabalho, Rennó confronta o projeto monumental da nova capital com o massacre de operários na construção da cidade. A artista obteve informações sobre o acontecimento em depoimentos recolhidos pelo Projeto História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal: dois operários brigavam por comida, no alojamento da empreiteira Pacheco Fernandes. A Guarda Especial de Brasília chegou atirando. O fato foi silenciado. Os mortos nunca foram contados.

A partir desse relato, a artista revisa os arquivos dos funcionários da NOVACAP à procura dos mortos, e surpreende-se ao comprovar que havia muitas crianças empregadas. Organizando os funcionários pela ordem de entrada na empresa, Rennó cria dois novos arquivos, o dos operários falecidos e o das crianças contratadas.

Na instalação, 50 fotografias (60 x 40 x 2 cm) são colocadas no chão e na parede, sobre bandejas de ferro. A palavra *Imemorial*, em bronze, é fixada na

21 HUYSEN, Andréas. *En busca del futuro perdido*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 15.

parede. As fotos dos mortos, feitas em película ortocromática pintada, preto sobre preto, permitem que uma sombra prata vare, obliquamente, a obscuridade. As dos meninos conservam o sépia amarelado e obscuro das velhas fotografias. A foto da ficha, desprendida do arquivo e refotografada, conserva, aumentadas, as feridas dos grampos – dois furos no peito – e as evidências da passagem do tempo. Nem nomes, nem histórias; somente um número identifica as pessoas.

No contexto da exposição, *Imemorial* é um testemunho claro da amnésia voluntária instaurada pelo poder. Essas pessoas foram fotografadas para serem esquecidas. Suas fichas, nos arquivos da *NOVACAP*, eram seus túmulos. O *Imemorial* da arquiteta Rennó opõe-se criticamente aos Memoriais do arquiteto Niemeyer. Os versos de Brecht atravessam a obra:

22 BRECHT, Bertold. *Poemas y canciones*. Trad. José Lucas Pacheco. Madrid: Alianza Editorial, 1982 (versão espanhola de Vicente Romano, do original alemão), p. 91.

Tebas, a das sete portas, quem a construiu?
Nos livros estão os nomes dos reis.
Arrastaram os reis os grandes blocos de pedra?²²

Paradoxalmente, o *Imemorial*, que responde a pergunta retórica do operário que lê, exhibe a exploração que o arquiteto comunista tinha esquecido. *Em quais casas da dourada Lima viviam os operários que a construíram?* Por um breve tempo, do chão e do muro do Teatro Nacional, da dourada Brasília, alguns dos operários que a construíram olharam com seus olhos cegos.

No catálogo da exposição, *Imemorial* completa-se com as fotografias do *Túmulo do Candango desconhecido*, construído em 1958 e depois destruído, do *Novo túmulo do Candango desconhecido*, construído em 1985 e de um fragmento de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino:

devo atrair sua atenção para uma qualidade intrínseca dessa cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: trata-se do possível despertar – como um violento abrir de janelas – de um amor latente pela justiça, ainda não submetido a regras, capaz de compor uma cidade ainda mais justa do que era antes de se tornar recipiente de injustiça. Mas, se se perscruta ulteriormente no interior deste novo germe de justiça, descobre-se uma manchinha que se dilata na forma de crescente inclinação a impor o justo por meio do injusto, e talvez seja o germe de uma imensa metrópole.²³

23 CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 147.

Esse amor latente pela justiça, ainda não submetido a regras, que nasce e prolifera no interior da cidade injusta, permeia o monumento. E se o resgate da memória é circunstancial e efêmero, *Imemorial* atesta a possibilidade de, através da arte, resistir à amnésia social, nem que seja precariamente.

MONUMENTO / CONTRA-MONUMENTO

Uma das mais fascinantes respostas à questão essencial da memória é o surgimento dos contramonumentos: espaços memoriais insólitos, dolorosamente autoconscientes, concebidos para mudar as verdadeiras premissas de sua existência. Eticamente cientes de sua obrigação de lembrar, mas esteticamente céticos sobre o suportar as tradicionais formas memoriais, uma nova geração de artistas contemporâneos está testando os limites do fazer artístico e a verdadeira noção de memorial. Eles são herdeiros do legado de pós-guerra;

uma profunda descrença das formas monumentais à luz de sua sistemática exploração pelos sistemas totalitários, e um intenso desejo de se diferenciar dos assassinos da memória.

A lógica didática do monumento, sua rigidez demagógica, está perto demais dos traços que se associam com o fascismo. Um monumento contra o fascismo, então deve ser um monumento contra si mesmo, contra a tradicional função didática dos monumentos, contra a tendência a deslocar o passado que eles queriam que contemplássemos – e finalmente contra a propensão autoritária da arte que reduz os espectadores a seres passivos.

Para artistas e escultores alemães como Jochen Gerz ou Horst Hoheisel, a possibilidade de que a memória de eventos tão graves possa ser reduzida a exibições de virtuosismo público ou *pathos* vulgar, permanece intolerável. Desdenhosamente rejeitam as formas e as razões tradicionais para a arte pública memorial, esses espaços que consolam os espectadores e os redimem de eventos trágicos, ou perdoam à maneira fácil da *Wiedergutmachung*²⁴ ou pretendem reparar a memória de pessoas assassinadas. No lugar de transformar a memória em consciência pública, eles temem que os memoriais convencionais afastem a memória de toda consciência. Temem que a força com que se constroem monumentos para que façam nosso trabalho de memória, nos transforme em seres amnésicos. Acreditam que o impulso inicial para lembrar eventos tão terríveis possa realmente fazer surgir um desejo oposto e equivalente de esquecer.

MORTE

MUSEU

Nos séculos XVI e XVII, na *Wunderkammer* (câmara das maravilhas) — antecessora do museu — acomodava-se uma multidão de objetos selecionados pela sua estranheza, seu exotismo ou sua beleza. No palácio do nobre ou na casa do burguês, em armários e estantes de requintada feitura, acumulavam-se espécimes — verdadeiros ou forjados — das ciências naturais, relíquias históricas ou religiosas, objetos de arte e antiguidades. Microcosmo particular, a câmara das maravilhas funcionava também como um teatro da memória, onde os objetos mais díspares, bizarros e preciosos se reuniam para propiciar analogias, estimular comparações e dar lugar às narrativas fabulosas de um mundo que estava expandindo assombrosamente seus limites.

Em 1639, um viajante de Nuremberg enumera as maravilhas vistas na Arca de Tradescant ou *Musaeum Tradescantianum*, a coleção de John Tradescant, que hoje faz parte do Ashmolean Museum em Oxford:

A mão de uma sereia, a mão de uma múmia, uma mão de cera, muito natural, num balcão de vidro [...] uma pintura feita de penas, uma pequena peça de madeira da cruz do Cristo [...] imagens da igreja de Santa Sofia em Constantinopla copiadas por um judeu num livro [...] muitos sapatos e botas turcos e estrangeiros, um peixe-sapo, um casco de alce com três unhas, um osso humano de 42 libras, um instrumento usado pelos judeus na circuncisão, o manto do rei da Virgínia [...] um São Francisco de cera num balcão de vidro [...] um açoite que Carlos V teria usado para se flagelar.²⁵

O vago e amplo mundo oferecia seus testemunhos materiais para que, com eles e a partir deles, começasse a se tecer o mar de histórias que nos fundamenta, alguns dos quais chamamos de memória ou história. Provas evi-

24 A reparação que o governo alemão acordou de pagar aos sobreviventes da *Shoah*, àqueles que fizeram trabalhos forçados nos campos e a outras vítimas dos Nazis.

25 BLOM, Philipp. *Ter e manter*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 73.

dentes da existência de sereias e múmias; relíquias da crucifixão, vestígios de anomalias, animálias.

Toda mudança no espaço onde se desloca o significado implica sempre uma evaporação de sentido. Assim, cada vez que levamos para o museu um objeto de culto religioso ou de uso cotidiano, arrancamos dele sua essência: o transformamos em, apenas, “objeto de museu”. Fora do altar, do nicho ou da algibeira, sua única função é ser contemplado como resíduo ou ruína de um tempo mais ou menos distante. No museu todos os contextos são apagados, talvez por isso seja recorrente a fantasia que faz as peças retornarem à vida cada vez que as portas são fechadas.

A função do museu seria, então, ressuscitar as memórias impregnadas em cada objeto de sua coleção: aquelas que se extinguíram porque estão ligadas a usos e costumes que já não existem, a culturas que não se propagam através de objetos materiais duradouros ou a culturas destruídas ou descuidadas.

Nossa comunidade necessita imperiosamente sentir o desejo de ir a um museu, de saber que esse museu lhe pertence, porque será lá que, como num espelho às avessas, poderá se contemplar como parte de um relato que o inclui. Um museu, enfim, que não seja o Museu, ou que seja o Museu porque não o é; um museu sempre por vir, que nunca chegue a ser: aberto aos museus possíveis, mas jamais concluído. Se tudo acaba pertencendo ao museu, que ele não seja a matriz de tudo, nem a mãe, nem o modelo; que não seja um templo, uma escola, uma prisão, um cemitério, que seja apenas um lugar de passagem, travessia aberta a todos, onde se possa lembrar, mas também esquecer.

NOME

OBSCURIDADE

ORIGEM

RASURA

REAL

REPETIÇÃO

RESTO

RUÍNA

SACRIFÍCIO

SOCIEDADE

TEMPO

TESTEMUNHO

Nesse mundo em que a sociedade do espetáculo, prevista há mais de 40 anos por Debord, alcança a de uma figura extrema, o que está em jogo é a separação da comunicabilidade numa esfera autônoma. Para Agamben, na sociedade do espetáculo a linguagem — visual, falada, escrita — não revela nada ou revela o nada de todas as coisas, por isso todos os povos tem em comum sua alienação do seu ser linguístico, desarraigados do habitat vivo da língua.

Se, seguindo Agamben, mudamos a perspectiva de Foucault e olhamos os enunciados do ponto de vista do ato de falar, observaremos *la langue* como potência de dizer, constataremos que a fotografia aparece como lugar de resistência dos sujeitos, como o lugar do testemunho. Do outro lado do arquivo, o testemunho existe *entre uma potência de dizer e sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer*.

Mas o testemunho da fotografia é perturbador, só consegue exibir, dizer do seu trânsito.

TEXTO

UNIVERSAL

VERDADE / VERDADEIRO

VESTÍGIO

VIDA

VULGO

Em português, o substantivo *vulgo* quer dizer povo, populacho, tropa, multidão, plebe, ralé. Mas também se utiliza para designar o apelido, aquele nome outro que a família, a crônica popular, o grupo social ou mesmo a imprensa costumam colar sobre o nome próprio. Ao nomear uma instalação que exibe fotos de supostos delinquentes, a palavra *vulgo* multiplica seus sentidos. O vulgo, um sobrenome, um nome metonímico, às vezes, rasura a inscrição do registro civil e coloca o renomeado no elenco da infâmia; Jack, the Ripper, Landrú, o Vampiro de Dusserdolf, El Pibe Cabeza, o Bandido da Luz Vermelha, El Ángel de la Muerte, o Motoboy. O vulgo, o povo, a plebe, a ralé.

Por outro lado, *vulgo*, em latim, é um verbo cujo significado é propagar, divulgar. Sendo a arte um dos modos de reflexionar sobre a vida, a condição para a experiência artística é a capacidade que a obra tem de convocar ao espectador para essa reflexão. Na galeria, imagens e textos deixam vislumbra-
brar, através das frestas e dos intervalos, a promessa de uma totalidade que resista à irreversível fragmentação da experiência contemporânea. Na galeria, *Vulgo* propaga e divulga a possibilidade de se inscrever, de se escrever e de se imprimir uma outra história, a história dos vencidos. Uma história que vem resistindo, entre os arquivos do mal e o mal do arquivo, à amnésia e à invisibilidade.

Depoimentos de artistas e comentários críticos

<http://www.youtube.com/user/geartfoto>

09 de Novembro de 2009

Cláudio Tozzi

Comentador: Rafael Vogt Maia Rosa

10 de Novembro de 2009

Hudnilson Jr.

Comentador: Ana Maria Albani de Carvalho

12 de Novembro de 2009

Lia Chaia

Comentador: Paulo Sergio Duarte

Dia 13 de Novembro

Giselle Beiguelman

Comentadora: Daniela Bousso

Boletim - 4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE III

Reedição

Introdução a Manuel Pinheiro Chagas

Eliane Pinheiro Silva¹

O estudo da literatura portuguesa das décadas de 1860 e 1870 aponta um nome pouco significativo nos dias de hoje, mas que naqueles anos desfrutava da posição de um dos mais populares romancistas de Portugal. Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), após iniciar o trabalho na imprensa como crítico literário e estreitar como poeta com *O anjo do lar* (1863), obteve verdadeiro reconhecimento como escritor com o *Poema da mocidade*, de 1865. A obra foi apresentada ao público acompanhada por uma carta posfácio de António Feliciano de Castilho (1800-1875), um dos principais representantes do romantismo português.

A carta, intitulada “Crítica literária”, tornou-se conhecida como “o raio da cólera clássica”, contendo elogios e recomendações a Pinheiro Chagas e críticas aos jovens escritores que não seguiam seu caminho. Foi o estopim da Questão coimbrã² que opôs, sobretudo, Castilho e Pinheiro Chagas a escritores mais jovens, entre eles Antero do Quental, Teófilo Braga e Eça de Queirós. É precisamente essa contenda com um dos mais importantes escritores portugueses, que faz lembrar nos dias de hoje o nome de Pinheiro Chagas.

As relações entre sua obra e o ambiente artístico brasileiro no século XIX estão expressas no interesse do escritor pela história de Portugal e na importância atribuída à colônia brasileira dentro dela. No texto transcrito a seguir, *A primeira missa no Brasil*, apresenta o episódio do “nascimento” da nova nação americana como um símbolo da expansão territorial e consolidação da nacionalidade portuguesa.

A reverberação desse texto sobre a crítica dirigida à pintura é compreensível pela engenhosa interpretação da história de Portugal e Brasil na qual o escritor ambienta o quadro de Meirelles. O poder imagético e persuasivo dessa construção, que mescla um relato histórico a uma invenção literária, reflete o trânsito do autor pelas inúmeras funções que acumulou durante sua vida pública: historiador, dramaturgo, tradutor, crítico literário, parlamentar, membro da Academia Real das Ciências de Lisboa e ministro da Marinha. Uma figura das mais influentes de seu tempo, como também das mais polêmicas, envolveu-se diversas vezes em escândalos políticos nos quais defendeu posições que lhe valeram o qualificativo de patriota conservador impresso pela nova geração de escritores de 1870, principalmente por meio das polêmicas travadas com Eça de Queirós.

Contudo, em 1878, a opinião de um escritor de seu gabarito não passaria despercebida e Pinheiro Chagas foi o autor escolhido para conferir credibilidade e nobreza à edição litográfica da obra de Victor Meirelles.³ Na notícia explicativa, seu maior propósito foi salientar a importância da divulgação do significado da obra, que, por meio dessas reproduções, teria seu efeito ampliado sobre as massas, popularizando, segundo o autor, os feitos de três nações: a brasileira, pela qualidade artística do pintor, a francesa, por levar a cabo o empreendimento extremamente dificultoso da reprodução, e a portuguesa, pelo assunto abordado no quadro.

1 Graduada em Artes Plásticas pela ECA-USP, membro do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia. Entre 2008 e 2009 foi bolsista FAPESP de iniciação científica.

2 Cf. VELOSO, Jane A. G. *A (de)formação da imagem: Pinheiro Chagas refletido pelo monóculo de Eça de Queirós*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

3 A notícia explicativa sobre a reprodução da *Primeira missa* foi publicada em 1878, mas segundo notas na imprensa a litografia só foi concluída e comercializada no final de 1879. SANTOS, Renata. “A Primeira missa e a reprodutibilidade da imagem: um estudo de caso”. In: TURAZZI, M. Inez (org.), ROSSETTO, Lourdes (coord.). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/ IBRAM/ MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 138.

A edição proposta pelo editor português Guilherme Klerk estava alinhada às mais modernas técnicas de impressão. A cromo-oleografia, ou cromolitografia, era então o processo mais eficaz para a reprodução em cores. A imagem, produzida pela casa francesa Hamelin et Cie a partir do quadro de Meirelles, procurou se adequar aos parâmetros da produção pictórica, não apenas na compreensão das cores como também em suas dimensões, 1m x 1m. Estava pressuposto no empreendimento comercial que a reprodução precisava agregar as qualidades da pintura, aumentando seu preciosismo e originalidade, e, para tal, era necessário afastar a ideia de uma simples cópia mecânica. O escritor viu a reprodução enquanto potencializadora do papel exemplar da pintura histórica, e não como cópia degradada da mesma.

Em oposição ao escritor português, a crítica feita por um comentarista da *Revista Illustrada*, de pseudônimo A. Gil, combateu de maneira irônica o entusiasmo com aquilo que a seu ver não passava de uma simples reprodução oriunda das artes industriais:

Sim! uma simples cromo-oleografia, como aparecem muitas, frequentemente, na Europa, um produto puramente industrial, impresso em máquinas de Alauzet, por meio de pedras litografadas; somente... Somente esta estampa representa a *Primeira missa no Brasil*, do Sr. Victor Meirelles; e isto bastou para que o Sr. Pinheiro Chagas elevasse a cromo-oleografia às alturas ideais de “um monumento artístico” tri-nacional: do Brasil, França e Portugal.

[...]

Parece-me que é rebaixar muito o sentimento estético da França, o gosto artístico do Brasil e Portugal – apregoar uma cromo-oleografia como o cúmulo da perfeição da técnica de três nações reunidas; e eu, habituado a ver o original, a contemplá-lo e admirá-lo, acho que a estampa tem apenas o valor das estampas bem impressas e o mérito de uma especulação comercial.

Mas se a França e Portugal reclamam, pelo órgão do Sr. Pinheiro, dois terços de glória da estampa da *Primeira missa no Brasil*, podem dividir entre si o terceiro terço, que o Brasil cede francamente o seu quinhão. Desde que lhe deixem o quadro original, tome quem quiser todos os *Dominus vobiscum* da Missa em *chromo*. A. Gil.⁴

4 A. Gil. *Revista Illustrada*. Rio, 22 de novembro de 1879, ano IV, n.185, p.2. Cf. transcrita por Rosângela de Jesus Silva In: “Notas e artigos sobre crítica de arte na *Revista Illustrada*”. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/> (20/04/2009).

O comentarista explicita o interesse comercial por trás da reprodução de um quadro histórico de grande popularidade. Atesta, igualmente, a mudança de estatuto sofrida por essas reproduções, que se tornavam comuns às demais imagens que começavam a povoar o cotidiano urbano, sendo produzidas segundo uma lógica industrial.

A publicação do editor Guilherme Klerk e o texto de Pinheiro Chagas marcam o início do deslocamento da imagem da *Primeira missa no Brasil* de sua matriz original para a ocupação dos espaços midiáticos e do imaginário: gravuras, cédulas, selos, cartões-postais, coleções de reproduções de pinturas brasileiras, livros didáticos. Meios que, muitas vezes, a utilizam num viés icônico, reforçando a ideia sugerida por Pinheiro Chagas de que suas características essenciais são aquelas ligadas ao significado, e que não se perdem, mesmo reproduzida em diferentes suportes.

A Primeira missa no Brasil, considerações sobre a reprodução cromo-oleográfica do quadro de Victor Meirelles, exposição do assunto e rápida biografia do autor ¹

Manuel Pinheiro Chagas

I

“Hoje, sexta feira, 1º de maio, escreve Pero Vaz Caminha, o escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, a el-rei D. Manuel na carta em que lhe comunica a notícia do descobrimento do Brasil, fomos a terra pela manhã, com a nossa bandeira, e desembarcamos ao sul do rio, onde nos pareceu mais conveniente arvorar a cruz, por se ver melhor que noutro algum lugar. O capitão, havendo designado o sítio em que se devia escavar, voltou para a embocadura do rio, onde estava a sobredita cruz e a encontramos rodeada de religiosos e outros sacerdotes da expedição que entoavam orações. Junto se achavam já sessenta ou oitenta Índios, os quais, tanto que nos viram dispostos a levar a cruz do sítio em que estava, vieram ajudar-nos a conduzi-la para o lugar em que se havia de arvorar. No trânsito que tínhamos de fazer, o seu número aumentou até perto de duzentos. A referida cruz foi colocada com as armas e a divisa de Vossa Alteza; erigiu-se junto dela um altar, em que o padre Henrique celebrou missa, assistido por todos os religiosos. Sessenta selvagens, pouco mais ou menos, estavam de joelhos; davam a maior atenção a tudo o que viam fazer, e, começado o Evangelho, quando nos levantávamos, erguendo-se, nos imitaram, esperando, para tornar a ajoelhar, que nós o fizéssemos. Posso afirmar a Vossa Alteza que nos edificaram pelo modo por que se houveram... Parece-nos a todos que bastaria, para que estes povos abraçassem o cristianismo, a facilidade de nos entender, porque executaram absolutamente quanto nos viram praticar, o que parece provar que eles não têm adotado gênero algum de idolatria”.

Eis aqui narrado em simples palavras, pelo ingênuo cronista do descobrimento do Brasil, o assunto do esplêndido quadro de Victor Meirelles.

E que magnífico assunto soube escolher o grande pintor! *A primeira missa no Brasil!* A missa na floresta virgem, à beira-mar! entre a imensidade ignota das selvas e a imensidade desconhecida do Oceano! entre esses dois horizontes onde, no dizer de um grande poeta, mais claramente se estampa a imagem divina da Providência! Na orla do bosque inexplorado onde os vagos murmúrios da tarde, o gorjeio das aves, e o palrar dos arroios, compõem o hino imenso do Criador, e revelam ao que duvida, como o capitão Paulo de Alexandre Dumas, a existência de Deus; à beira das vagas, onde o rugir das tempestades é como que um eco do *Dies irae*,² e o atestado grandioso da majestade do Onipotente! Que templo mais sublime para a oração! que altar mais santo para se perfumar com o puro incenso da fé!

A Catedral gótica é bela, de uma beleza triste e religiosa, e faz chover sobre nós, das altas abóbadas, as inspirações do misticismo; nos vidros de cor resplandecem as visões paradisíacas dos êxtases dos ascetas, e a sombra vaga das colunas, as estátuas de pedra, reclinadas e de mãos postas sobre os túmulos, os quadros dos altares em que se estorce um Cristo magro e lívido, coam-nos nas veias a melancolia pungente que se expande na prece umedecida de lágri-

¹ Texto atualizado, extraído da publicação da editora Lalléman Frères, Lisboa, 1878.

² [Nota do revisor] *Dies irae, dies illa...*, o dia da ira, aquele dia. Expressão latina que inicia um poema medieval utilizado na liturgia para os mortos (séc. XII-XIII). Refere-se precisamente ao dia do Juízo Final.

3 [N. R.] *Te Deum Laudamus, a vós, ó deus, louvamos.* Hino litúrgico católico atribuído a Santo Agostino e Santo Ambrósio.

mas — esse é o cristianismo do claustro. O templo da Renascença, a basílica de S. Pedro, deve ser majestosa e imponente, quando ali se apinham a legião dos cardeais vestidos de púrpura, quando os guardas-nobres, imóveis, com os seus ricos uniformes, nos ângulos das capelas, se assemelham a estátuas pagãs vivificadas pelo catolicismo, quando a turba enche a imensa e luminosa nave, quando o Papa com as suas vestes brancas e a sua tiara resplandecente, se volta do altar-mor, com a fronte coroada de um nimbo olímpico pelos jorros de esplendor que chove através da cúpula de Miguel Ângelo, o radiante céu de Roma; então devemos sentir uma impressão de arrebatado transporte, e todo o nosso ser se expandirá num arrebatamento indizível, e os nossos lábios balbuciarão como que as vagas notas de um *Te-Deum*³ sonoro — esse é o cristianismo do Vaticano. Mas o templo, verdadeiramente sagrado, é o que tiver por cúpula o céu azul dos trópicos, por arcarias as ramas recurvadas das árvores gigantes, por incenso o aroma das flores, por lampadário o sol, por órgão o imenso mar, por cantores de capela os pássaros multicores, por oficiante um pobre padre, de rosto queimado pelos vendavais do Oceano, por altar um cômoro verdejante, por crucifixo uma cruz singela, acabada de cortar nas árvores da floresta. Então o que assistir a essa missa sublime julgará ouvir a voz de Jesus, pregando nas margens do lago de Tiberíades, e sentirá o coração fundir-se num êxtase dulcíssimo de afeto fraternal pela humanidade, de aspiração ideal ao belo e ao bom, e os seus lábios murmurarão as meigas palavras das bem-aventuranças, porque esse é — o cristianismo do Evangelho.

A missa na floresta era já por si só um assunto admirável; mas esta é mais do que isso, é a primeira missa no Brasil. Imaginai a cena! Um dia Pedro Álvares Cabral sai do porto de Lisboa com a sua luzida esquadra, vai seguir no Oceano o rasto de espuma das quilhas de Vasco da Gama, vai demandar os esplendores do Oriente desvendados ao mundo pela audácia portuguesa. Através desse imenso deserto das vagas, vai procurar, com o auxílio incerto de uma ciência ainda balbuciante, as pisadas do grande almirante estampadas nesse campo móvel, onde o fender da quilha deixa tanto rasto como a sombra do voo da ave no areal das praias. Inclina-se mais para o Ocidente, ou porque se teme das calmarias da costa de Guiné, ou porque a tempestade o impele, ou porque uma vaga e ignota esperança lhe faz procurar o desconhecido, essa mina inesgotável que durante um século teve por mineiros os Portugueses e donde pouco a pouco eles arrancaram ilhas, continentes e mundos, assim como o telescópio do astrônomo arranca dos abismos do espaço as palhetas de ouro das estrelas. Em breve se encontra em águas desconhecidas; a visão do mar tenebroso atormenta ainda os crédulos marinheiros; caminha-se para o Ocidente, para o túmulo do sol. Quem sabe se não é ali que reinam as densas trevas sobre um mar em que as ondas são de pez e de lava? Mas a armada continua o seu caminho confiada na Providência; a superstição pode, é verdade, dominar a coragem das tripulações, mas naqueles tempos a tríplice camada de ferro, que hoje cobre e encouraa os cascos dos navios, cobria e encourava os corações dos intrépidos marinheiros. Nada podem contra eles nem as angústias da fome, nem os terrores da superstição, nem o estrépito das batalhas. O caminho é incerto? A Providência dirige o leme — São misteriosas as correntes d'água? Embora; se as há que conduzam à morte, nenhuma conduz à desonra. Novas estrelas se acendem num céu mais brilhante? É Deus que ilumina a abóbada celeste para festejar a marcha

triunfal dos Portugueses. Aves desconhecidas aparecem e procuram repousar do vôo sobre os mastros dos galeões lusitanos? É que a terra está próxima. Negras nuvens se desenham no horizonte e quem sabe se dos seus flancos não sairá a tempestade e o naufrágio? Mas, como as feras encantadas dos romances de cavalaria que devoravam os que as temiam, ao passo que se transformavam em maravilhosas princesas diante da audácia dos intrépidos cavaleiros, também essas nuvens do horizonte diante das quais não recuavam as galeras portuguesas, se douraram com os raios do sol, e tomaram de repente, como ao toque de vara mágica, as mais esplendorosas formas. É a gentil princesa dos Trópicos; é a *belle au bois dormant*⁴ das florestas americanas, é a virgem de longas madeiras reclinada sobre os Andes e banhando os pés no Oceano. É a terra de Santa Cruz, a esposa dos cantares que espera desde séculos, perfumada e adormecida em um leito de ouro e diamantes, sob um dossel semeado de estrelas, a vinda do Progresso.

4 [N. R.] Bela Adormecida.

Imagine-se com que entusiasmo os Portugueses saudariam a terra novamente descoberta! como havia de bater o coração de Pedro Álvares Cabral, vendo que o seu nome ficaria para sempre gravado nos fastos da humanidade ao lado dos do infante D. Henrique, Gil Eanes, Bartolomeu Dias, Vasco da Gama e Cristóvão Colombo. Como ele deveria orgulhar-se vendo ondear no tope dos mastros, ao sopro do vento americano, a bandeira da civilização, esse estandarte da vanguarda que sempre despontou, primeiro, sobre as terras conquistadas às sombras do mistério.

Decididamente Portugal estava sendo o confidente da Providência. Era ele o abençoado pescador, que, a cada rede lançada na vasta amplitude dos mares, colhia nas malhas da sua intemerata audácia, já uma ilha, já um continente! Era o mergulhador sublime que imergindo, sem empalidecer, nas profundidades do horizonte, arrancava de lá, como o pescador de Ceilão as pérolas diáfnas, mundos juvenis, essas pérolas do desconhecido. Pedro Álvares Cabral havia recebido de Deus, como outrora Eneas recebera de Virgílio, o ramo de ouro das sibilas, com o qual pudera atravessar incólume o inferno das tempestades para chegar ao fim aos Campos Elíseos da América, mais reais e mais deslumbrantes do que os imortais jardins sonhados pela antiguidade pagã! Concedera-lhe Deus a felicidade suprema de haver podido juntar uma nova pérola ao diadema do seu rei, de dar à pátria um novo solo, um novo tabernáculo à civilização, ao cristianismo um novo altar! A cruz da sua espada fora de certo o talismã bendito com que pudera quebrar o encantamento dessa afilhada das fadas do Equador, adormecida durante séculos nos sonhos misteriosos das suas florestas, por trás da cortina espumosa das vagas! Júbilo sublime e sobre-humano, hoje desconhecido, e que sentiram com tanta viveza os nossos antepassados, e mais do que nenhum outro, Pedro Álvares Cabral! Hoje Livingstone pode percorrer os desertos africanos, explorar o prolongamento das terras conhecidas, Cameron pode preencher as lacunas, deixadas no mapa entre a costa oriental, e a costa ocidental da África, Bruce, Speke e Grant, podem encontrar mais uma catarata ao Nilo, mais um lago que ele atravessa, mais um monte por cujas faldas desaba um novo afluente; Stanley pode seguir até às suas fontes o Zaire amplo e torrencial, e determinar, entre o labirinto de correntes de água que se cruzam no centro da África, a individualidade do grande rio; Dummont d'Urville, Ross, Mac-Clure, Franklin,

os capitães do *Alert* e do *Discovery*, podem juntar mais um pedaço de gelo aos montes gelados que marcam ao norte e ao sul os confins do nosso planeta, mas esse prazer supremo, olímpico, de vaguear em mares desconhecidos, mas resplandecentes, de dia aos raios do sol equatorial, à noite com as trêmulas cintilações da ardentia — esse luar das vagas, e ver surgir de súbito, como ao toque de mágica varinha, um novo continente, em toda a imaculada flor da sua existência, um mundo fresco, viçoso, conservando intacto o sinal das mãos do Onipotente, ver aparecer, saindo das águas, como a Vênus Afrodite da espuma jônia, com as verdes tranças dos arvoredos soltas sobre as espáduas das montanhas, com a fronte cingida de grinaldas de bromélias escarlates, como as noivas virginais com as alvas coroas de flor de laranjeira, uma terra virgem que ri ao sol de Deus e oferece ao homem a luxuriante fecundidade das suas entranhas! desembarcar no meio dessa paisagem mil vezes mais maravilhosa do que as que sonharam Tasso, Ariosto e Camões para os seus jardins de Armida ou de Alcina, ou para a sua ilha dos Amores! tremer a cada instante que tudo desapareça como um sonho de poeta, quando se acorda para a realidade! esperar a cada momento que surja no meio dessa decoração suntuosa, e mais brilhante do que nunca a sonharam os fantasiadores dos contos orientais, a aérea fada, rainha desses países encantados! ter na vida real as comoções que Orlando, ou Rinaldo só puderam sentir na imaginação dos seus cantores! ver-se transportado, de súbito, da pálida e fria Europa, e do tombadilho da nau lavado pelas ondas, para um desses mundos paradisíacos, onde os pássaros de plumagem de ouro e prata cantam à beira dos ninhos nos ramos flexuosos que se entrelaçam em labirintos de verdura, onde a terra, aquecida pelos beijos de um sol de fogo, exala aromas que perfumam as roupas dos viajantes e podem fazer crer aos seus compatriotas, quando voltarem à terra do seu berço, que atravessaram as selvas floridas e recendentes do Éden, como o S. Brendam das lendas irlandesas! ter num momento da vida terrestre essa visão inesperada e radiosa! isso devia ser, era de certo, um desses prazeres superiores a toda a expressão humana, como o que sentia algum desses pastores da fábula, que, arrebatado durante o sono ou pela águia de Júpiter, ou pelos corcéis que tiram através do espaço o carro argênteo de Diana, depois de adormecer na terra, acordava de súbito, à mesa dos deuses, entre os esplendores do Olimpo.

Mas, além deste júbilo pagão, acima desse prazer inspirador por este festim dos sentidos que refrescava e arrebatava os navegadores depois de procelosa viagem, havia um outro júbilo mais intenso, e mais íntimo e mais nobre, e que só dá a consciência de um grande feito! o sentimento de um grande serviço prestado à humanidade! Archimedes, quando descobriu o princípio fundamental da hidrostática, percorreu como um louco as ruas de Siracusa, bradando *Eureka!* Fulton chorou quando recebeu o dinheiro da primeira passagem a bordo do seu *steamer!* Watt, quando encontrou o condensador, que encerrava em si a aplicação industrial das máquinas de vapor, Stephenson quando pela primeira vez atrelou uma locomotiva a um wagon, e largou, através das planícies, o galope fantástico desse cavalo de fogo, Galvani quando sentiu estremecer a rã sacudida pela corrente elétrica, Montgolfier quando viu flutuar no espaço, intumescido pelo ar dilatado, o navio ainda sem leme da atmosfera, deviam sentir esse prazer supremo do homem que contribuiu para ampliar as forças da humanidade! mas que são todos esses serviços, comparados ao que prestaram

estes grandes navegadores que arrancaram metade do planeta ao ergástulo do Oceano? Watt, Galvani, Volta, Lavoisier deram novos agentes à inteligência humana, novas charruas à civilização, mas Pedro Álvares Cabral dava-lhe o campo arável, a terra fecunda, a matéria prima do progresso.

Imaginaí-o agora desembarcando na terra que descobriu! Todos estes pensamentos confusos lhe adejam na mente revolta! Em torno dele e dos seus companheiros silenciosos e comovidos giram em turba os espantados selvagens! O coração dos Portugueses, dilatado por esse júbilo infinito que se traduz em lágrimas, como se o prazer, quando se expande a proporções mais vastas, atingisse as fronteiras da dor, elevava-se a Deus, num raptó de adoração e de agradecimento!

Erguia-se um altar no meio da floresta, celebravam os missionários o sacrifício divino, e os navegadores, nesse instante de repouso entre os perigos passados e os perigos futuros, nesse momento supremo de recompensa e de júbilo, erguiam a Deus, nas azas da fé, o cântico da gratidão fervente! Não tinham as músicas das catedrais para entoar o *Te-Deum* de Palestrina,⁵ mas a imensa orquestra da floresta e do mar erguia um *Te-Deum* mil vezes mais grandioso! Saudavam a glória de Deus as mil vozes confusas desse mundo novo e imaculado! a natureza saída das mãos do Criador cantava as maravilhas da sua mão divina! e as harpas da floresta, o órgão do Oceano, a lira da viração entoavam num coro uníssono e sublime o salmo glorificador! O homem civilizado da Europa, esmagado por essa revelação assombrosa dos milagres inexauríveis da Criação, curvava-se, humilde e comovido, diante da onipotência divina, e os filhos dos bosques, os pobres e ignorantes selvagens, ajoelhando instintivamente diante dessa cerimônia que não compreendiam, como que se associavam aos ritos da iniciação, que nesse momento se celebrava, em que era neófito um mundo, e em que a água lustral do Oceano, vinda nas correntes da Europa a umedecer as praias americanas, consagrava a entrada dessa filha mais nova do Criador no vasto grêmio da civilização e da fé.

E era mais uma vez Portugal o iniciador! como era também mais uma vez a missa católica a cerimônia simbólica da agregação de novos países ao sistema do orbe civilizado! O missionário e o marinheiro, esses dois agentes do progresso no século XVI, eram um e outro filhos de Portugal, ambos soldados do futuro, ambos arroteadores do desconhecido. A cruz e o burel monástico do catolicismo, a bússola e a espada do navegador armado foram os instrumentos fecundos do mais rápido desenvolvimento que a humanidade tem tido no decurso de muitos séculos. Hoje a Bíblia protestante e o revolver dos viajantes setentrionais são os instrumentos da civilização europeia nas regiões ainda meio misteriosas da África Central. Não produzem melhores resultados. Nós, com o trabalho de um século, implantamos profundamente no coração da Abissínia, no coração da China, a civilização europeia. Os que vieram depois de nós nem fizeram obra nova, nem conseguiram apagar os vestígios do que deixáramos incompleto, pela fatalidade da evolução política de que resultou a nossa decadência nacional. É que só o entusiasmo funda impérios ou produz ações heróicas, e o entusiasmo só se acende nos corações inflamados pelas ideias grandiosas, e pelos generosos afetos. O sentimento religioso, essa efusão sublime do espírito humano, o amor da pátria, essa síntese ardente de todas as afeições mais íntimas e mais profundas do coração do homem, valem mais para inspirar grandes

5 [N. R.] Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594), compositor italiano.

feitos do que o vago humanitarismo dos filantropos associados com estatutos e quota mensal, e do que o espírito comerciante dos *commis-voyageurs*⁶ científicos que procuram novos mercados para as manufaturas europeias. Se o Brasil só hoje tivesse sido descoberto por alguns membros das sociedades bíblicas, apressar-se-iam a distribuir pelos selvagens uma carregação de livros santos, e a fundar uma caixa filial de um Banco, com aplauso das sociedades anti-esclavagistas e das câmaras de comércio do seu país; mas no século XVI, em pleno entusiasmo da Renascença, quando a Europa na flor da mocidade sentia pulsar no coração todos os afetos ardentíssimos dos anos juvenis, Pedro Álvares Cabral na terra virgem da América levantava simplesmente dois padrões – a cruz do cristianismo, e o marco das armas nacionais, os símbolos grandiosos dessas duas ideias generosas que no século XVI constituíam a energia de todos os espíritos – a religião e a pátria!

E como pulsaria com mais nobre e mais entusiástico orgulho o coração de Pedro Álvares Cabral, como se rejubilaria no seu ardente patriotismo, se pudesse prever os destinos que estavam reservados a essa formosa terra, que ele como que fizera surgir do seio das águas do Ocidente. O Brasil não era só para Portugal, como a África, uma glória, como a Índia, uma riqueza, era mais ainda, era riqueza, era glória, e era sobretudo a vigorosa afirmação da nossa nacionalidade. Portugal acampou na África, aboletou-se na Índia, mas no Brasil fez casa.

A raça portuguesa, ramo despegado do tronco espanhol, afirmou a sua existência independente bracejando para o Brasil uma vergôntea, que ali floresceu e fruteou, e se fez árvore, árvore copada e viçosa. Criou família na América, família que prosperou, que se desenvolve, que todos os dias aumenta, e, nação pequena, perdida num canto do mapa da Europa, adquiriu o direito de ser contada entre o pequeno número de nações chefes cuja numerosa descendência propaga através dos séculos o nome, a glória, as tradições, a língua e o gênio do povo progenitor. Era Pedro Álvares Cabral quem assegurava à raça portuguesa o ser uma das três a que está reservada no decorrer dos tempos a hegemonia do planeta, porque são as três raças que entre si dividiram essa imensa e opulentíssima América, em cujos amplos confins pode caber à vontade o resto do globo terrestre, e que assim como a Europa arrancou da frente da Ásia com as mãos de Roma e da Grécia, com a espada de Alexandre e de Pompeu, o diadema da civilização, tem de arrancar das mãos da Europa, com os braços do Brasil e dos Estados Unidos, graças à charrua do agricultor e à máquina do industrial, o cetro do Progresso.

Ah! se Deus, por um súbito milagre, no momento em que o padre Henrique elevava no altar a hóstia consagrada, quando os Portugueses curvavam mais humildemente a cabeça, quando os Índios também se prostravam instintivamente como se lhes fizesse dobrar a fronte a força onipotente da Idea, se Deus nesse instante desenhasse no fundo azul do horizonte, diante dos olhos do sacerdote e do capitão, a resplandecente miragem do futuro, qual seria o seu deslumbramento e a sua comoção profunda! Veriam esse pedaço de terra virgem em que tinham pousado os pés ampliar-se desmedidamente de um lado até ao Equador, do outro até quase aos extremos confins da zona temperada! Veriam esse imenso território, coberto de densíssimas florestas, onde as árvores destilam preciosas essências, onde os pássaros matizam as suas azas com todas as cores do prisma, onde até os canaviais se desentranham em mel e as ervas em

aromas e as bagas em licor, e o licor das bagas e o aroma das ervas, e o mel dos canaviais – o café, o tabaco, e o açúcar, em inesgotáveis riquezas; cortado por imensos rios, verdadeiros mares de água doce, que espalham em torno de si a fecundidade e a vida, e em cujas águas podem flutuar as frotas do mundo inteiro: recamado de montanhas em cujo seio granítico armazenou o sol os seus raios, cristalizados em diamantes, ou fragmentados em palhetas de ouro, e a natureza os seus instrumentos de trabalho no ferro de múltiplas aplicações! veriam, a pouco e pouco, diante da cruz do missionário, abrir-se a cortina verde das florestas, agrupar-se em torno do templo a aldeia dos índios mansos, e a civilização clarear como uma aurora e não destruir como um incêndio a sombra densa dos virgens arvoredos! veriam a pouco e pouco o seu estremecido Portugal retratar-se, como que amplificado, nessas outras regiões do novo mundo, e debruçar-se sobre a corrente do Amazonas, ou do S. Francisco, ou do Paraíba, as vilas, as cidades e as aldeias que se miram na Europa na limpidez do Lima, no turvo espelho do Douro, no amplo cristal do Tejo! veriam estrelar-se nas rochas das ilhas de Guanabara ou nos recifes do Maranhão as hostes intrépidas dos aventureiros franceses! erguer-se o Brasil para defender contra os holandeses a bandeira de Portugal, lançar ao mar os heróis dos Países-Baixos, e enlaçar assim para todo o sempre, quaisquer que pudessem ser as peripécias do futuro, as glórias da história portuguesa com as da história brasileira! Veriam depois essa filha generosa de Portugal vestir a decadência da mãe pátria com as galas da sua inesgotável opulência! veriam, numa época de crise tremenda, esse tabernáculo americano guardar, nos seus recessos, com júbilo, com orgulho, a arca santa da nossa independência! e quando soou a hora inevitável da maioridade e da separação, vê-la-iam ainda conservar, com um príncipe da velha dinastia, a antiga tradição nacional! veriam a colônia emancipada, juvenil e cheia de futuro e a metrópole melancólica e isolada conservar entre si tão íntimos laços de fraternidade, que as dores que uma sente ferem o coração da outra, que as glórias de um só país iluminam conjuntamente os dois, que ecos simpáticos repetem de um lado ao outro do Atlântico os aplausos e os gemidos, e que enfim a cada instante se nota o seguinte: quando Portugal reivindica, à face da Europa desdenhosa, a glória de ter precedido Stanley e Cameron e Livingstone na ímproba tarefa de explorar cientificamente o centro da África, encontra no homem a quem deve essa glória, um brasileiro – Lacerda de Almeida; quando um grande pintor do Brasil procura imortalizar na tela uma página brilhante da história nacional, acha no primeiro plano do seu quadro, um português – Pedro Álvares!

E é uma página brilhante essa da *Primeira missa no Brasil*, porque resume antecipadamente em si a existência desse país, porque simboliza o seu papel na história da civilização americana. A entrada dos Europeus no México e no Peru, assinala-se com cenas de horror e de carnificina, e o pintor mexicano ou peruano, que desejasse representar na tela o episódio mais notável da entrada dos emissários da Europa nesses países novos, teria de pintar... o que? o assassinio de Atahualpa ou o suplício de Montezuma. No Brasil, pelo contrário, a cena é toda de paz e de amor. A cerimônia simbólica da religião fraternal, da comunhão de todos no seio de Deus, eis a primeira cena que anuncia aos Índios selvagens a chegada da civilização. Os Índios e os Europeus travam entre si as primeiras relações ajoelhando conjuntamente diante da imagem d'Aquele que só teve no

mundo palavras de caridade e de amor! d'Aquele que disse aos homens "Amai-vos uns aos outros!" d'Aquele que pregou a abnegação, o afeto, o sacrifício, a humildade, a emancipação do escravo, a redenção do pecador, a igualdade do homem, a bem-aventurança dos que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados! E os ecos do Brasil nunca mais esqueceram as palavras do Evangelho, que pela primeira vez escutaram, como os ecos da América Espanhola não olvidaram nunca o tinir de espadas fraticidas, que foi o primeiro som que lhes veio da Europa! E a cruz singela plantada na terra produziu os seus frutos, como os produziram também os dentes do dragão assolador semeados pelos conquistadores espanhóis no solo americano. Aqui, a discórdia e a luta incessante, além a fraternidade e a paz! Aqui as convulsões violentas do despotismo e da anarquia, além o deslizar sereno desses dois gênios de azas brancas, que voam sempre enlaçados, a Liberdade e o Progresso! e o Brasil, bem fadado ao nascer para a civilização pelas palavras evangélicas, conquista, quase sem luta, a independência, implanta sem esforço a liberdade, ocupa serenamente, ao lado dos Estados Unidos, a vanguarda da civilização americana, alcança sem resistência a emancipação do escravo, que tanto sangue custou à própria América do Norte, e, ufano a um tempo do seu glorioso passado e do seu auspicioso futuro, não tendo nódoas na sua história como as não tem na sua bandeira, nascido para a civilização à sombra sagrada da cruz e para a independência à luz imaculada da liberdade, tendo tido por patriarca da sua iniciação cristã um homem da têmpera de S. Francisco Xavier—José de Anchieta, e por patriarca da sua emancipação nacional um homem da têmpera de Franklin — José Bonifácio, caminha sem hesitar, entoando cânticos fraternais, para os radiosos horizontes do futuro.

*

Eis o assunto, por assim dizermos, latente do quadro magnífico de que estamos dando conta, a *Primeira missa no Brasil*! Eis os pensamentos que o pintor tinha de despertar com a sua tela no ânimo dos que a vissem! O Brasil tinha felizmente um artista dessa magnitude, Victor Meireles, como tinha um maestro, capaz de reproduzir na linguagem sublime da música os vagos e estranhos murmúrios das selvas americanas — Carlos Gomes. A *Primeira missa no Brasil* e o *Guarani* são talvez as duas obras de arte em que mais patentemente se afirma a originalidade, e a grandeza toda americana do Brasil.

Esboçemos rapidamente a existência, ainda prometedora de largo futuro, do grande pintor brasileiro.

II

Victor Meirelles de Lima está na força da vida, tem 46 anos de idade. Nasceu na cidade do Desterro, na província de Santa Catarina, uma das províncias meridionais do Brasil, no dia 18 de agosto de 1832. Tendo revelado desde criança grande vocação artística, partiu para o Rio de Janeiro, a fim de se matricular na Academia, graças ao generoso auxílio que lhe prestaram dois vultos catarinenses, Jeronymo Francisco Coelho e o senador José da Silva Mafra. Foram rápidos os seus progressos. Em 1852 ia ao concurso para um lugar de pensio-

nista do Estado, como estudante de pintura, em Roma. Triunfou, e no dia 10 de março de 1853, partia para a Europa, ansioso de chegar à formosa pátria das artes. Desembarcou no Havre de Grâce, atravessou a França, demorou-se apenas um mês em Paris, e seguiu logo viagem para Itália. Em Roma, foi discípulo de Minardi e de Couronni,⁷ da Academia de S. Lucas. Então o seu pincel reproduziu febrilmente na tela, para se impregnar bem nas tintas ideais do belo, já as obras clássicas da antiguidade e da Renascença, já essas formosas transteverinas, que foram a inspiração das Madonas de Rafael e das Madalenas do Guido. Ao mesmo tempo enviou para o Brasil duas obras originais, que revelavam o progressivo desenvolvimento do seu gênio – uma representava a *Degolação de S. João Baptista* outra a *Flagelação de Cristo*.

7 [N. R.] Certamente o autor queria se referir a Cossonni.

Corriam o perigo essas auspiciosas primícias de passar por diante dos olhos de um enfatiado diretor, que as mandasse para a galeria sem as ver, nem fazer maior caso de semelhante remessa, considerada simplesmente uma formalidade oficial. Mas, nesse intervalo a Academia fora reformada, e confiada a sua direção ao sr. Manuel de Araújo Porto-Alegre, hoje barão de Santo Ângelo, pintor, poeta, homem de finíssimo gosto, apreciador e entusiasta dos grandes talentos, como o são naturalmente os mais brilhantes espíritos. O novo diretor viu as obras enviadas pelo moço pensionista, adivinhou a grande soma de talento que se encerrava naquelas promessas, e resolveu, ouvido o corpo catedrático da Academia, que Victor Meirelles fosse completar os seus estudos a Paris. Passava-se isto em 1856; Victor Meireles partiu, não sem ter percorrido as principais cidades da Itália, Nápoles, Veneza, Florença, Parma, Bolonha, Turim, Milão, esses grandes centros de recordações artísticas, Veneza principalmente, a cidade das lagunas, onde a palheta do Ticiano rivaliza em fogo e em colorido com a palheta do Onipotente no momento feliz em que criou o céu de Itália. De passagem, Victor Meirelles não deixou de aproveitar o ensejo de copiar em esboços alguns quadros dos grandes pintores venezianos, esboços que enviou à Academia como prova da sua aplicação.

Em Paris tencionava Victor Meirelles inscrever-se na lista dos discípulos de Paulo Delaroche, mas, coisa singular! no próprio dia, no próprio momento em que o obscuro estrangeiro procurava o grande pintor francês, o autor do célebre hemiciclo da Escola das Belas-Artes saía de sua casa para o cemitério, acompanhado ao seu último jazigo por grande multidão, que saudava no seu ocaso uma das glórias da França.

Foi Cogniet o artista que Victor Meirelles escolheu para substituir Paulo Delaroche na direção dos seus estudos, mas ao mesmo tempo frequentava a Escola das Belas-Artes, onde obtinha prêmios em competência com toda essa geração brilhantíssima, que representa hoje a França no mundo artístico, e ouvia os conselhos de um distintíssimo pintor italiano André Gastaldi. Já enviara para a Academia do Rio de Janeiro um Fauno e uma Bacante, e algumas cópias de Gros e de Géricault, quando se abalançou a tentar um quadro histórico de largas dimensões. A sua estreia, foi a *Primeira missa no Brasil*. Os primeiros passos tinham conduzido o moço pintor ao Capitólio. Há estreias assim.

O gênio, a maior parte das vezes, conquista logo nos primeiros vôos, as mais altas eminências da glória. Às vezes também, balbucia e hesita por muito tempo. Mas isso acontece quando tenta exprimir o seu pensamento sem estar bem senhor do processo material, do instrumento de que se há de servir.

Victor Meirelles tivera porém o bom senso de se preparar largamente para poder encetar com desassombro as suas primeiras empresas. Por isso estreou-se com a *Primeira missa no Brasil* como Lamartine com as *Meditações*, ou Walter Scott com o *Waverley*.

Depois de ter apresentado o seu magnífico quadro na exposição de belas artes de Paris, Victor Meirelles partiu enfim, a bordo do *Estremadura*, para o Rio de Janeiro onde desembarcava no dia 18 de agosto de 1861, quando completava exatamente 29 anos. O quadro foi exposto imediatamente, e produziu um grande entusiasmo. S. M. o Imperador foi vê-lo, com a ardente curiosidade que mostra sempre por tudo quanto é literatura, arte, ou ciência, e o conceito favorável que formou do quadro e que manifestou presenteando Victor Meirelles com a venera de brilhantes da ordem da Rosa, ainda mais o lisonjeou por vir de crítico tão abalizado, de homem de tão fino gosto, e de tão vasta erudição, do que por vir do soberano do seu país. Ao mesmo tempo o Imperador manifestava da mesma forma a sua admiração pelo grande maestro brasileiro Carlos Gomes, que acabava de escrever a *Noite do Castelo*. O ano de 1861 marcou-o de certo o Imperador com letras de ouro nos fastos do seu reinado, porque nesse ano se manifestaram dois artistas de primeira plana, que têm o seu lugar marcado na plêiade dos grandes artistas contemporâneos, e cuja glória ilumina o Brasil com os reflexos da sua auréola.

No ano imediato, Victor Meirelles era nomeado professor de pintura histórica na Academia das Belas Artes; a falta de mercado para as produções como aquela em que se estreou, levaram-no a ocupar-se de retratos. Mas tem-se mostrado nesse gênero também pintor eminente, e os homens mais ilustres do Brasil consideram uma honra ter o seu retrato firmado pelo nome glorioso do grande pintor. SS. MM. II., SS. AA. II., o conselheiro Nabuco, o marquês de Abrantes, Paulino Soares de Sousa e outros muitos, têm sido retratados por Victor Meirelles. O governo brasileiro contudo, que parece compreender bem a missão que lhe cabe desempenhar com relação à arte nacional, tem-lhe feito várias encomendas importantes, de que resultaram quadros como os dos combates navais de Riachuelo, e da *Passagem de Humaitá*. Outros dois quadros históricos, o de *Moema*, e o dos *Desterrados*, ainda incompleto, mantiveram firme a grande reputação de Victor Meirelles, ultimamente encarregado pelo governo do seu país (que por mais de uma vez lhe tem galardoado o mérito, já dando-lhe o hábito e a comenda de Cristo, já o oficialato da Rosa), de pintar para a sala do Senado um quadro representando o *Juramento da princesa imperial como regente do império*, e um outro de largas dimensões representando a *Batalha dos Guararapes*.

Mas, a *Primeira missa no Brasil*, ainda há pouco premiada e apreciadíssima nas Exposições Universais de Filadélfia e de Paris, ficou sendo sempre a obra eminentemente popular do grande pintor. É porque o assunto era grandioso, e ele soubera estar à altura do assunto! Esta tela de imensas dimensões, onde como que se agita, entre um cenário esplêndido, à luz do sol dos Trópicos, um mundo de personagens, cada qual com a sua expressão diversa, na sua infinita variedade, há de produzir sempre um efeito prodigioso em quem a contemplar. Parece que Victor Meirelles se transportou por um momento a esses esplêndidos séculos da Renascença, a que foi buscar o seu assunto, empunhou o pincel carregado de tinta dos Rafaéis e Miguéis Ângelos, e traçou, num acesso de

febre, na tela vastíssima, como o poderia traçar nos muros dos palácios ou nos tetos das capelas, um fresco gigante, mais evocação do que representação da cena maravilhosa, que soubera escolher com tão fino tato e com tão profunda intuição filosófica.

*

O nosso século, porém, não é já daqueles em que os príncipes e os magnatas entregam aos grandes artistas os muros dos seus palácios para que lhos cubram de maravilhas, mas é em compensação um século em que a grande arte está ao alcance de todos, e em que os maravilhosos processos da ciência asseguram a infinita reprodução das obras primas concebidas e executadas pelos grandes engenhos. A arte democratizou-se como se democratizou a ciência e a política.

Um moço de levantado espírito, e de viva inteligência, o sr. Guilherme Klerk, impellido por dois ardentes sentimentos, – já hoje raros – o entusiasmo e o patriotismo sincero, teve a grandiosa ideia de fazer reproduzir, em alguns exemplares, pelo processo miraculoso da cromo-oleografia, essa obra prima, que era a um tempo uma glória para o Brasil pela execução, e uma glória para Portugal pelo assunto.

Eram enormes, pareciam até quase insuperáveis as dificuldades que se apresentavam para a realização desse elevado pensamento. A vastidão da tela, o número extraordinário dos personagens que figuram no quadro, a diversidade de tons e de cores, a originalidade do cenário, enfim as condições especialíssimas do quadro magnífico de Victor Meirelles, eram para fazer desmaiar o mais ousado empreendedor. Os processos cromolitográficos exigiam para a reprodução do quadro uma tal multiplicidade de pedras, de tons, e de cores, requeriam na cópia uma finura, uma habilidade tal, que parecia impossível encontrar quem se prestasse a esse trabalho hercúleo, e mais ainda quem o levasse a cabo com perfeição e acerto. Mas o sr. Guilherme Klerk estava animado desse entusiasmo e dessa fé vivíssima, que, como já dissemos, produzem os grandes feitos. Sustentava-o o pensamento de contribuir para iluminar de novo a pátria com um reflexo desses esplendores de glória, que a banharam em cheio em épocas mais felizes. Animava-o a ideia de apresentar à admiração do mundo uma obra que eternizasse na esfera sublime da arte a memória de um dos mais brilhantes cometimentos da audácia portuguesa; de fixar na mente de todos, pelas impressões indeléveis do *belo*, o sentimento da nossa grandeza nacional. Trabalhou, lutou e venceu. Encontrou numa casa francesa, a dos srs. Hamelin & C.^a, de Paris, os executores primorosos da sua ideia; inflamou-a no seu entusiasmo, comunicou-lhes uma parcela do seu ardor, instigou-lhes o brio de artista com o estímulo excitante da luta. Era necessário forçar a obra prima de Victor Meirelles a passar, com toda a sua magia inexprimível, sem perder um só dos seus encantos, para o velino das cromo-oleografias. Puseram mãos à obra, e triunfaram. Quem vê o quadro fixado na tela com uma pureza de contornos, uma perfeição de minuciosidades, um concerto harmônico de tons e de cores, verdadeiramente inacreditáveis, solta sem querer um grito de admiração! Não se sabe o que mais se há de admirar, se o talento do autor brasileiro, se o paciente engenho dos reprodutores, se a perseverança intrépida do editor.

O quadro aí está, acompanha este folheto. Alongarmo-nos mais em comentários seria um verdadeiro pleonasmo. O quadro fala por si. Esta reprodução é um verdadeiro monumento levantado pelo sr. Guilherme Klerk à fama de três nações – à de Portugal, que vê pela primeira vez popularizado no mundo inteiro, pela fascinadora magia da arte, um assunto nacional; à do Brasil, cuja glória artística se afirma brilhantemente no gênio de um dos seus filhos que mais tem sabido honrá-lo; à da França que mais uma vez ganha um triunfo nesse campo das edições principescas, do puro gosto artístico, da elegância primorosa. E o editor, o sr. Guilherme Klerk esconde-se com modéstia detrás do monumento que só um homem de tão robusta fé poderia levantar através de tão enormes obstáculos, e soltando ao vento da publicidade as folhas volantes desse mudo poema em que o nome de Portugal transparece, engastado nessas estrofes de formas e de cores, limita-se a dizer, como o nosso poeta nacional, ufano do seu grande feito, não por si, mas pela pátria:

Eu d'esta gloria só fico contente,
Que a minha terra ame e a minha gente.

Boletim -4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE IV

Projetos de pesquisa

Revista *Renascença*: a arte da academia e a fotografia na constituição do imaginário nacional

Andréa Cortez Alves¹

Resumo

Este projeto tem por objetivo refletir sobre a importância da fotografia na imprensa brasileira, na passagem do século XIX para o século XX, e de sua consecutiva influência na sedimentação e divulgação do imaginário nacional e da cultura visual do país, a partir da análise da revista *Renascença* (1904-1908). Esta pesquisa propõe estudar a fotografia na formação de um conjunto de imagens, composto de reproduções de obras de arte, fotografias de paisagens brasileiras e das primeiras experimentações e produções fotoclubistas divulgadas na publicação, por meio da utilização de técnicas fotomecânicas de reprodução.

Palavras-chave

História da arte no Brasil; Crítica de arte; Fotografia brasileira; Revistas ilustradas; Imaginário nacional.

Introdução

A partir do advento das técnicas fotográficas de reprodução de imagem e de sua progressiva utilização pela imprensa brasileira, no período de plena ascensão das revistas ilustradas no Brasil, chegou a público o primeiro exemplar da revista *Renascença* (1904-1908).²

Impressa por seus editores-proprietários, o estúdio fotográfico E. Bevilacqua & Cia., e sob direção de Henrique Bernardelli³ e Rodrigo Octávio,⁴ *Renascença* reuniu importantes artistas, críticos, fotógrafos e literatos, na produção de uma revista mensal de grande formato, com uma alta quantidade e qualidade de imagens reproduzidas.

Na tentativa de atingir seu maior propósito – a “demonstração prática do nosso progresso e desenvolvimento artístico”⁵ – *Renascença* pretendeu, de maneira obstinada, divulgar e propagar as artes por meio de páginas constantemente ilustradas por fotografias de paisagens nacionais, retratos de personalidades do período e, principalmente, reproduções de obras de arte.⁶ Dedicou também espaço significativo para a crítica de arte, publicando frequentemente textos sobre os salões nacionais de belas artes, sobre os artistas e suas exposições individuais, além da produção de “fotógrafos de arte do Rio de Janeiro”.⁷ Entre seus maiores colaboradores figuravam os críticos Gonzaga-Duque, Araújo Viana, Adelino Restori e Rubens Tavares.

A preocupação com a divulgação de obras e com o debate crítico foram os principais aspectos que diferenciam a referida publicação das demais revistas ilustradas que se utilizaram anteriormente dos meios fotográficos de reprodução de imagens.⁸

1 Graduanda em Artes Plásticas pela ECA-USP, integra o Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia. Entre 2009 e início de 2010 foi bolsista FAPESP de iniciação científica, quando desenvolveu o projeto aqui apresentado.

2 *Renascença – Revista mensal de letras, ciências e artes* foi impressa no Rio de Janeiro desde março de 1904 até setembro de 1908 (este foi o último exemplar encontrado da revista nos acervos do Instituto de Estudos Brasileiros e da Biblioteca Mário de Andrade. Em publicações como os livros *Revistas em revista*, de L. Martins, e *História da imprensa no Brasil*, de N. Sodré, presentes na bibliografia, afirmam que o ano de término da revista é realmente 1908, mas não informam o mês do último exemplar).

3 Henrique Bernardelli (1857-1936) foi aluno de Victor Meirelles, Zeferino da Costa e Agostinho da Motta, na Academia Imperial de Belas Artes. Em 1891, tornou-se professor de pintura da Escola Nacional de Belas Artes (a antiga Academia Imperial de Belas Artes), na qual lecionou até 1906. Entre seus alunos estão Lucílio de Albuquerque, Georgina de Albuquerque, Eugênio Latour, Hélios Seelinger e Arthur Thimótheo da Costa.

4 Rodrigo Octávio de Langgard Meneses (1866-1944) foi advogado, professor, magistrado, contista, cronista, poeta e memorialista brasileiro. Participou do grupo de escritores que fundaram a Academia Brasileira de Letras. Foi membro honorário e vice-presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

5 Revista *Renascença*. Rio de Janeiro: março de 1904, nº 1. Editorial de abertura.

6 Dentre as dezenas de imagens veiculadas na revista *Renascença*, foram reproduzidas obras de importantes artistas do período, como: Vitor Meirelles, Pedro Américo, Pedro Alexandrino, Almeida Júnior, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli, Thomaz Driendl, Baptista da Costa, Modesto Brocos, Antônio Parreiras, Benedito Calixto, Elyseu Visconti. Além da obra de pintores e escultores, fotógrafos também tiveram obras reproduzidas na revista: Marc Ferrez, Victor Frond, Oscar de Teffé, Barroso Netto, Sylvio Bevilacqua, Alfredo Lage, Guilherme Gaensly. É interessante ressaltar que a maior parte das obras e artistas divulgados nos exemplares da revista *Renascença* figuram até hoje como nomes importantes para a historiografia da arte brasileira.

7 A revista *Renascença* reuniu imagens produzidas pelos "fotógrafos de arte do Rio de Janeiro" – Oscar Teffé, Sylvio Bevilacqua, Barroso Neto, Guerra Duval –, sob o título de "Photo-Club". Em 1910, esse mesmos fotógrafos fundam o Photo Club do Rio de Janeiro. MELLO, Maria Teresa Vilella Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 67-68.

8 Todos os autores consultados enumeraram a *Revista da Semana* como a primeira na utilização de técnicas fotográficas de reprodução, sendo seguida pelas revistas *Ilustração brasileira* e *Kosmos*, respectivamente. CAMARGO, Susana (org). *A revista no Brasil*. São Paulo: Abril, 2000. KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. SODRÉ, Nelson. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

9 A *Revista da Semana* surgiu em 1900 inicialmente como suplemento do *Jornal do Brasil*, permanecendo como parte integrante dele até 1915. Fundada por Álvaro Tefé, a *Revista* foi a primeira publicação ilustrada a dar mais importância à imagem do que ao texto, pois diversas vezes ela apresentou-se de maneira tão significativa que foi publicada isoladamente, sem os respectivos relatos textuais.

10 A força jornalística da *Revista* pode ser observada, por exemplo, em sua cobertura da Revolta da Vacina em 1904. Ela foi responsável pelas poucas imagens sobre este acontecimento histórico, pois foi a única a retratá-lo fotograficamente. A *Revista* utilizou-se da "veracidade" fotográfica também em reconstituições de cenas de crimes em estúdios fotográficos.

11 A *Ilustração Brasileira* foi desenvolvida em moldes europeus. De temática variada, abordou aspectos sociais, políticos e econômicos. Retrato do Brasil e o mundo, as últimas tendências da moda europeia, da literatura, do teatro, da música e das artes plásticas.

12 Tais comparações são verificadas por meio de reproduções de fotografias e suas respectivas disposições nas páginas da revista. Frequentemente, a publicação apresentou lado a lado, e sob o mesmo ângulo de visão, imagens de grandes cidades europeias em contraste com

Breve histórico sobre os periódicos ilustrados por meios fotomecânicos

A primeira utilização de técnicas fotográficas de reprodução de imagens por revistas ilustradas na imprensa brasileira foi feita pela *Revista da Semana* (1900-1959).⁹ Apesar de possuir manifestações literárias e artísticas, o grande foco de interesse dessa publicação eram as notícias sobre o cotidiano.

Atendendo ao seu propósito jornalístico, a *Revista da Semana* empregou técnicas fotográficas de reprodução de imagens com a finalidade de ilustrar as reportagens publicadas, servindo-se até de reconstituições em estúdio para algumas matérias.¹⁰ A escolha do meio fotográfico, portanto, pretendeu dar credibilidade ao relato textual, já que no período a fotografia impressionava pela forte sensação de veracidade.

Também se utilizando desse novo método, porém com um viés mais cultural, em agosto de 1901 surgiu a revista *Ilustração brasileira* (1901-1959).¹¹ Impressa em Paris, aspirava igualar-se aos modelos sociais e políticos europeus por meio de comparações entre as cenas europeias e brasileiras.¹² Em suas páginas retrata o Brasil e a produção cultural local segundo uma visão externa: um país exótico e primitivo que almeja se civilizar.

A utilização de meios de reprodução fotográficos pela *Revista* permitiu a publicação de imagens de centros urbanos europeus e obras de arte internacional em contraste com as imagens do Brasil, cindido entre o exuberante, o exótico e o primitivo (o índio e as florestas) e a crescente urbanização e desenvolvimento da metrópole (o Rio de Janeiro). A produção artística nacional foi pouco retratada na *Revista*, que teve seu foco de atenção nos aspectos das paisagens física e social brasileiras.¹³

Três anos após o lançamento da *Ilustração brasileira*, surgiu a revista *Kosmos* (1904-1909). Impressa totalmente no país, *Kosmos* representou uma revolução significativa da qualidade gráfica da imprensa local e foi "um tipo de periódico cuja feição estética se assemelhava às elegantes e modernas revistas estrangeiras: além do alto nível cultural, o padrão gráfico assegurava-lhe um lugar de destaque entre os periódicos contemporâneos".¹⁴

Diferenciou-se graficamente da *Revista da Semana* (impressa no Brasil) e da *Ilustração brasileira* (impressa em Paris) principalmente pela maior qualidade de impressão das imagens e papel, pelo maior emprego de elementos estéticos de influência do *Art Nouveau*,¹⁵ pela utilização de um considerável número de impressões coloridas pela técnica da tricromia, e por uma composição de imagens mais bem dispostas e organizadas em relação ao texto.

Por meio da reprodução de fotografias, a maior pretensão da revista *Kosmos* era transformar páginas em "um álbum artístico das nossas belezas naturais, dos primores artísticos de nossos artistas, propagando o seu conhecimento a outros pontos do país e do estrangeiro".¹⁶ Com o uso de imagens fotográficas, a revista apresentou diferentes regiões brasileiras, os progressos da capital federal – o Rio de Janeiro –,¹⁷ e de maneira esparsa e descontínua, obras e críticas de arte.

A revista *Renascença*

É dessa trajetória de inserção das fotografias nos meios de reprodução de imagens que surgiu *Renascença*. Lançada dois meses após a estreia da *Kosmos* e possuindo praticamente os mesmos colaboradores de sua predecessora,

Renascença anunciou, em sua primeira edição, a pretensão de se utilizar das renovações estéticas propostas pela *Kosmos*, porém enfocando aquilo que a pioneira não conseguiu efetivamente realizar: ser amplamente focada na produção artística brasileira. Em seu editorial de abertura afirma:

e ainda bem que a *Renascença*, aparecendo agora à luz, não se vai encontrar só em seu esforço em prol do desenvolvimento das artes gráficas no Brasil. Precedeu-a na arena o *Kosmos*, de cuja feição artística não dirá tudo quanto de bem se possa dizer. [...] Assim possa a *Renascença* secundar o belo periódico na demonstração prática do nosso progresso e desenvolvimento artístico.¹⁸

Apesar da *Renascença* possuir uma temática variada, apresentando matérias de cunho político e social – como, por exemplo, as reportagens “Sobre mosquitos” (abordando a temida febre amarela), “As eleições no Brasil”, “Os melhoramentos do Rio” (com a execução da reforma Pereira Passos) –, e destacar a presença da literatura, teatro e música – com “O centenário de Kant”, “Academia Brasileira de Letras”, “O maestro Henrique Oswald”, “O Theatro” –, ela foi fundamentalmente constituída pelas artes plásticas do final do século XIX e início do século XX.

Apresentou regularmente diversas matérias sobre as exposições oficiais da Escola Nacional; sobre importantes artistas da Academia Imperial – como, por exemplo, Victor Meirelles e Pedro Américo; dedicou espaço às exposições individuais, ao Salão de Petrópolis e aos expoentes artísticos de São Paulo; além de reproduzir obras de diversos artistas do período.

Além de consolidar a inserção da fotografia na imprensa brasileira como um meio de reprodução de imagens, ainda apresenta as produções de “fotógrafos de arte”, relatando suas exposições em matérias críticas e reproduzindo as fotografias por eles expostas.

Configurou-se, portanto, como uma “vitrine artística” das produções do período, exaltando os artistas da antiga Academia Imperial de Belas Artes, atual Escola Nacional de Belas Artes e das primeiras manifestações da “fotografia artística”. Contribuiu, ao longo de seus quatro anos de existência, para a constituição de um conjunto de imagens importantes para a compreensão das artes plásticas da passagem do século XIX para o XX e fez parte da formação do imaginário nacional, com a efetiva reprodução dessas imagens propagadas por meio de suas páginas.

Justificativa

Segundo o histórico das revistas ilustradas que se utilizaram da reprodução de imagens por técnicas fotográficas, a revista *Renascença* destacou-se pelo grande espaço dedicado às artes plásticas brasileiras do período. Ao longo de seus anos de existência, divulgou um universo de imagens importantes para a compreensão do que no início do século XX se entendiam como as principais obras de arte produzidas no país. Por outro lado, por meio da publicação de imagens fotográficas concebidas como obras de arte (produzidas pelos fotógrafos artistas) chamou a atenção para o início da busca de autonomia estética da fotografia no país.

Um exemplo dessa tentativa de comparação e elevação do país aos padrões europeus de desenvolvimento pode ser visualizada no quarto exemplar do primeiro ano da publicação: em uma mesma página foram reproduzidas uma fotografia da região da Lapa no Rio de Janeiro, intitulada “Passeio público e o Morro do Castelo” e outra da França, “A ponte Bordeus”. A paisagem brasileira apresenta-se como uma mistura da natureza que se funde e cerca uma pequena cidade e uma longa ponte de aparência rústica que desponta em relação à linha do horizonte. Em contrapartida, a paisagem parisiense é fortemente urbanizada, tendo a ponte como um elo de ligação entre os dois eixos da cidade cortados por um rio. A construção da ponte francesa, marcada pela forte urbanização e pelo intenso tráfego de pessoas e automóveis, é austera em relação à brasileira. O mais interessante é que essas imagens são reproduzidas e divulgadas na época da Reforma Pereira Passos, período no qual o Rio de Janeiro buscou modelos de urbanização.

13 Mais atenta à retratação das paisagens brasileiras e centros urbanos europeus, as artes plásticas não foram divulgadas regularmente pela *Revista*. Nos números em que eram reproduzidas obras de arte, essas, geralmente, eram europeias. Uma possível explicação para a ausência da produção artística nacional talvez resida no fato de que a publicação era totalmente impressa em Paris.

14 LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), 1985, p. 14.

15 *Kosmos* foi inspirada pela estética do *Art Nouveau*, principalmente, na escolha de tipos dos títulos e textos, na composição das capas e distribuição das imagens no interior da revista, no emprego de variados ornamentos na separação entre textos e imagens, e nas “molduras” das reproduções de quadros e fotografias.

16 *Revista Kosmos*. Rio de Janeiro: março de 1904, nº 1. Editorial de abertura.

17 É importante perceber que neste período a Reforma Pereira Passos era implementada no Rio de Janeiro. Por ser um fato contemporâneo à *Revista*, divulgá-lo representava um alto índice de modernidade.

18 *Renascença*. Rio de Janeiro: março de 1904, nº 1. Editorial de abertura.

O estudo dessas imagens, reunidas e propagadas pela *Revista*, trará novos dados sobre a utilização e inserção da fotografia no cenário artístico brasileiro da primeira década do século XX, ampliando o entendimento das transformações que os meios de reprodução técnica de imagens proporcionaram à cultura visual do país, especialmente no campo da divulgação da arte erudita e da imagem fotográfica entendida como arte.

A importância deste projeto reside no fato de que, até o presente, são desconhecidos estudos que abordem esses aspectos relativos às conexões entre a arte erudita e a cultura de massa no início do século passado no Brasil.

Estudar a coleção de imagens reunidas pela *Revista* e a articulação das mesmas nas páginas da referida publicação, com textos críticos e legendas, permitirá entender como o público daquele período recebia as informações sobre arte no país e como esta era avaliada pelos colaboradores da revista.

Por outro lado, o estudo mais detalhado dessa publicação ainda permitirá analisar as tentativas de produzir imagens fotográficas de cunho artístico pelos artistas fotógrafos e como tais imagens podem ter repercutido na sociedade do período, dando sinais de como o debate sobre o caráter artístico-científico da fotografia se desenvolveu, no cenário nacional, após sua invenção.

Objetivo

Este projeto pretende analisar a utilização da fotografia na imprensa ilustrada brasileira do início do século XX, tendo como suporte a revista *Renascença*. Por meio dessa publicação será possível refletir sobre o desenvolvimento da fotografia na passagem do século XIX para o XX, devido à multiplicidade de utilizações a que a fotografia serviu, já que em um mesmo exemplar é possível encontrar imagens de origem fotográfica ou imagens reproduzidas por meios fotomecânicos.

Por outro lado, com a reprodução e a propagação de imagens das obras de arte produzidas no âmbito oficial da Escola Nacional de Belas Artes (e da antiga Academia Imperial) será possível perceber, com este estudo, a tentativa de fixação da produção dos artistas ligados à oficialidade do II Reinado e da I República, como elementos constitutivos do imaginário nacional, já que o alcance dessas reproduções no corpo da *Revista* era muito maior, atingindo um público mais amplo do que aquele dos salões oficiais ou dos acervos públicos de então.

Metodologia e procedimentos de pesquisa

A escolha de uma revista ilustrada como a *Renascença*, que é um objeto muito particular dentro da história geral, se analisada em suas particularidades e nas diferentes relações que estabeleceu com o campo das artes, será capaz de apresentar relevantes informações sobre o desenvolvimento da arte produzida no país, sua divulgação em uma sociedade de massa ainda em constituição, e o papel da fotografia nesse contexto.

Para tanto, esta pesquisa pretende, por ser focada em uma revista ainda não estudada minuciosamente, listar as obras reproduzidas, bem como os artistas, as matérias publicadas sobre as artes, os críticos que a produziram, as fotografias e fotógrafos que fizeram parte da publicação.

Mediante este primeiro levantamento, será um dos objetivos desta pesquisa a produção de pequenas biografias e informações sobre os artistas, fotógrafos, críticos, reproduções de obras de arte e fotografias presentes na *Revista*. Tal estudo será anexado ao término do projeto e será utilizado para um mapeamento do cenário artístico do qual *Renascença* fez parte, auxiliando na compreensão dos conteúdos por ela divulgados.

A pesquisa, para o entendimento das questões propostas neste projeto, abrangerá as seguintes etapas:

- a. Levantamento das imagens fotográficas e das reproduções fotográficas de obras de arte publicadas em *Renascença* a partir da utilização dos exemplares da revista encontrados na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e outras instituições;
- b. Documentação fotográfica das principais páginas da revista;
- c. Estudo das características do emprego das imagens fotográficas publicadas na *Revista*, catalogando e sistematizando os vários usos dados à fotografia na *Revista*;
- d. Estudo das “traduções” de linguagem do campo da pintura e do desenho para o campo da fotografia e, posteriormente para a ilustração gráfica e de que maneira tais procedimentos buscam influenciar a criação de um imaginário nacional;
- e. Estudo da constituição de um “imaginário brasileiro” a partir da reprodução de obras de arte nacionais e imagens de regiões do país;
- f. Estudo de textos publicados em *Renascença* relacionados à fotografia e crítica de arte da passagem do século XIX para o século XX.
- g. Conclusões.

BIBLIOGRAFIA INICIAL

Bibliografia sobre teoria e história da arte

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história*. São Paulo: Difel, 1989.

LE GOFF, Jacques (org.). *A história nova*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ARTE NO BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX

BITTENCOURT, J. N. *Da Europa possível ao Brasil aceitável. A construção do imaginário nacional na conjuntura de formação do Estado Imperial – 1808/1850*. Dissertação de mestrado, curso de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1988.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). “180 anos de Escola de Belas Artes”. In: *Anais do Seminário EBA 180*. Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: JB, 1987.

SANTOS, Afonso Carlos Marques do. *A invenção do Brasil. Ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

ZANINI, Walter (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, volume I.

BIBLIOGRAFIA SOBRE FOTOGRAFIA

BARDI, P. M. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. "História da arte/História da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações". In: *Revista Ars*. Publicação do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Volume 3, n. 6, 2º semestre 2006.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Funarte, 1995.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens; CORRÊA LAGO, Pedro. *O século XIX na fotografia brasileira. Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves. São Paulo: FAAP, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Funarte, 1980.

MELLO, Maria Teresa Vilella Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A IMPRENSA NO BRASIL

A revista no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra. Introdução à bibliografia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/ EDUSP/ SCCT, 1977.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Imprensa Oficial/Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAUAD, Ana Maria. *Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2001.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

REVISTAS ILUSTRADAS

Revista da Semana. Rio de Janeiro: de 1900 a 1959, publicação mensal.

Revista Ilustração brasileira. Paris: de 1901 a 1959, publicação mensal.

Revista Kosmos. Rio de Janeiro: de 1904 a 1909, publicação mensal.

Revista Renascença. Rio de Janeiro: de 1904 a 1908, publicação mensal.

A Primeira missa no Brasil de Victor Meirelles e suas ressonâncias na arte brasileira

Eliane Pinheiro da Silva¹

Resumo

Em 1860, o pintor catarinense Victor Meirelles de Lima (1832-1903) realiza a pintura mais significativa de sua carreira, *Primeira missa no Brasil*. Obra baseada no acontecimento narrado na carta de Pero Vaz de Caminha, ela tornou-se um dos modelos para a produção de pintura de história no Brasil e, ao mesmo tempo, participou da construção de uma visão idealizada do país e de sua história. A pesquisa pretende analisar como esta obra configurou certos mitos de brasilidade e quais foram suas ressonâncias na produção artística brasileira dos séculos XIX e XX, considerando os múltiplos aspectos que envolveram sua produção e disseminação.

Palavras-chave

Pintura histórica; Victor Meirelles; *Primeira missa no Brasil*.

Introdução

Uma pintura como a *Primeira missa no Brasil* não existe apenas enquanto presença física, existência única em alguma sala do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Como imagem, deparamos com a sua presença entre os símbolos mais recorrentes de um suposto imaginário nacional. Ou, se não quisermos superestimá-la, podemos dizer que essa pintura, a partir da disseminação de sua imagem via meios de reprodução, divulgou certos símbolos da nossa cultura, forjados no âmbito do II Império, que foram mais tarde explorados por diversos artistas brasileiros. Alguns utilizaram a imagem da *Primeira missa* como forma de recorrer a essas significações para reiterá-las. Outros, pelo contrário, buscaram superá-las. Propomos aqui um estudo mais aprofundado sobre o uso que alguns artistas fizeram dessa imagem com o intuito de descrever seus desdobramentos de significado na arte brasileira moderna e contemporânea.

O quadro *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, pretendeu tornar visível o acontecimento histórico descrito na carta de Pero Vaz de Caminha. Buscando compreender esse acontecimento segundo o contexto ideológico cristão vinculado ao expansionismo europeu no século XVI, uma primeira missa realizada em solo pagão marcava a chegada das missões evangelizadoras, como também legitimava a tomada de posse dos territórios conquistados para além das fronteiras europeias. Segundo esse ponto de vista, o ritual assumia o caráter de ato fundador das novas civilizações que surgiriam, em particular as do assim chamado Novo Mundo.

A carta de Caminha assinalou uma espécie de certidão de nascimento do país. Sua publicação, em 1817,² corroborou a invenção da ideia do

¹ Graduada em Artes Plásticas pela ECA-USP, membro do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte e Fotografia. Entre 2008 e 2009 foi bolsista FAPESP de iniciação científica, quando desenvolveu o projeto aqui apresentado.

² Esta é a data de sua primeira publicação no Brasil, através da *Corografia Brasileira* de Aires de Casal. Apud COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 25.

“Descobrimento do Brasil” e atuou como fonte primária na criação e desenvolvimento de uma temática nativista na arte, sobretudo na literatura, mas que também encontraria fortes ressonâncias nas artes visuais. Pode ser, portanto, considerada uma das principais fontes na criação de um projeto de nação brasileira concebido pela elite cultural do século XIX.

Desse projeto de nação, diretamente vinculado ao processo de independência, advém a necessidade de reconfigurar a história do país, reordenando seus acontecimentos sob a perspectiva de um aspecto supostamente comum, o sentido de unidade nacional, territorial e dos povos formadores da nação. Fatores que culminariam na determinação de um futuro promissor.

O quadro de Meirelles apresentaria a gênese desse futuro, melhor simbolizado pela união de duas culturas distintas, sob a égide da fé católica, num paraíso terrestre: indígenas e europeus, futuros formadores de uma nova nação.

Produzida durante o período em que o artista se encontrava na França, a pintura que representa esse ato fundador do Brasil foi também a primeira a ser exposta por um artista brasileiro em um salão de arte tão importante quanto o *Salon* de Paris. Tal fato, ocorrido em 1861, coroaria a carreira do então jovem pintor e confirmaria as esperanças da Academia ao encontrar na figura de Victor Meirelles a sua primeira grande revelação, desde o período em que fora criada.

O projeto da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) data oficialmente de 1816 e fez parte de uma espécie de “programa civilizatório” iniciado pela corte portuguesa a partir de sua transferência para o Rio de Janeiro, em 1808. A instituição inicia suas atividades somente dez anos depois, em 1826, em meio a dificuldades de implementação que seriam melhor resolvidas somente no II Império, período em que a estrutura imperial atinge maior coesão e o próprio imperador estreita relações com as atividades da Academia.

Uma das ações da AIBA para o aprimoramento de seus alunos era a concessão do Prêmio de Viagem, mediante um concurso anual. É por meio desse dispositivo que Meirelles se põe em contato direto com a tradição artística que serviu de modelo para a Academia, tornando-se indispensável ao artista que procurasse dialogar com essa tradição, ao mesmo tempo em que buscava atender às expectativas de seus professores no Brasil.

Tais expectativas estavam ligadas ao projeto de criação de uma iconografia brasileira que contemplasse os acontecimentos marcantes da história do país, os símbolos nacionais e as alegorias que exprimissem a natureza da nação. É dentro dessa perspectiva, de criação das bases para uma arte nacional, que a *Primeira missa* se configura.

O pintor e intelectual Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), integrante da primeira geração de artistas formados pela Academia e ativo como diretor da instituição entre 1854 e 1857, foi um grande incentivador de uma temática nacionalista na produção acadêmica.³ Durante os anos em que Meirelles estudou na Europa (1853 a 1860), a correspondência entre ele e Porto-Alegre revela a orientação para que o aluno produzisse algo de relevante e que trouxesse notoriedade não apenas para a sua carreira, mas também para a própria arte brasileira. É diante dessa necessidade que Porto-Alegre sugere a Meirelles: “leia cinco vezes o Caminha, que fará alguma cousa digna de si e do país”.⁴

Na *Carta a El-Rey D. Manuel*, o encontro entre o europeu e o habitante da nova terra é marcado pelo caráter amistoso da cerimônia. Em diversos trechos da carta, Caminha salienta os aspectos positivos das diferenças e dos paralelismos entre as duas culturas.

3 Manuel de Araújo Porto-Alegre além de pintor desenvolveu um trabalho teórico sobre a arte brasileira. Durante o período em que fora diretor realizou a reforma mais importante da AIBA, tornando-a mais alinhada ao interesses imperiais como forma de reivindicar os cuidados do império com a instituição. SQUEFF, Leticia Coelho. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

4 Apud MELLO JÚNIOR, Donato. “Temas históricos”. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982, p. 60.

Na pintura de Meirelles, num primeiro momento, essa tranquilidade também parece predominar, a despeito de alguns elementos dissonantes que, talvez a contrapelo da própria vontade do artista, sugerem as contradições existentes na idealização dessa imagem. Na pintura, a presença soberana da cruz é o foco da composição e direciona a ação dos portugueses, colocando em evidência o gesto do sacerdote que levanta o cálice, momento culminante da cerimônia. No núcleo central encontram-se os portugueses dispostos sobre uma clareira que se apresenta como um palco natural, oferecido pela paisagem. Envolvendo esse núcleo encontram-se os indígenas representados com certo grau de exotismo e apelo para índices que demonstram uma integração entre eles e o ambiente natural.

Meirelles estruturou a cena por meio de alguns padrões tradicionais de representação do ritual católico. O esquema utilizado para o núcleo central é comum a outras pinturas do período que representam essa cerimônia religiosa. Sua referência direta foi a pintura de Horace Vernet, *La Première messe en Kabylie*, exposta em 1855 no *Salon* de Paris.⁵ Trata-se de uma pintura que descreve uma cena vista pelo pintor por ocasião da celebração da primeira missa dos franceses no norte da África, que simbolizava o domínio destes sobre as tribos cabilas.⁶

Apesar das acusações de plágio e das incongruências na descrição dos indígenas, apontadas por Barros Cabral, professor de pintura histórica na AIBA,⁷ Meirelles obteve boa acolhida junto à crítica local. O crítico Gonzaga Duque em *Arte brasileira*, livro publicado pela primeira vez em 1888, considerou este quadro perfeitamente adequado à descrição de Caminha:

Produzindo a *Primeira missa* Vitor alcançou um verdadeiro triunfo porque escolheu assunto simpático às suas ideias e de acordo com as suas convicções íntimas. Este assunto dava um bom quadro histórico segundo os preceitos acadêmicos. A primeira missa não podia ser senão aquilo que ali está. Devia ser, forçosamente, aquele conjunto, isto é, um altar, um padre oficiando, um outro servindo de acólito, a guarnição da armada portuguesa assistindo ao ofício divino, o gentio aproximando-se, cauteloso, admirado, imitando o que via fazer. É isso o que narra a história e só.⁸

Essa adequação da composição ao tema, observada por Gonzaga Duque, pode ser um dos fatores que possibilitaram a participação deste quadro naquilo que entre seus contemporâneos se convencionou chamar de “memória nacional”. Esta seria formada pelos monumentos, pinturas históricas e pelo cultivo dos feitos dos homens ilustres do país, incentivado por Araújo Porto-Alegre em *Iconographia brasileira*.⁹

A partir da década de 1850, o aparato imperial empenha-se mais firmemente na constituição de uma identidade. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, participou ativamente desse projeto, ocupando-se com “o registro e a perpetuação de uma certa memória, mas também com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura ‘genuinamente nacional’”.¹⁰

Essas representações fariam parte na constituição de símbolos de identidade nacional, com o objetivo de engendrar por meio deles, um sentimento de unidade. Nesse sentido, sua função foi similar a de outros símbolos, como a bandeira nacional, o hino, as riquezas naturais e, sobretudo, a figura do índio, primeiro habitante do lugar e por isso considerado o “brasileiro puro”.

5 Outras pinturas também trazem os mesmos padrões compositivos do altar e elementos circundantes, como por exemplo, a pintura de Marius Granet (1775-1849) *Une Messe au Louvre pendant la Terreur*, datada de 1847. Ângelo Agostini também aponta uma relação entre a pintura de Meirelles e *Première messe en Amérique*, de 1850, de Henri P. L. Pharamond Blanchard (1805-1873). Apud MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. *Século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 104, nota 41.

6 O episódio retratado por Vernet ocorreu em 1853. Ele não apenas o pintou, como também projetou o altar onde a cerimônia ocorreu. A dominação francesa não se deu pela submissão espontânea das tribos cabilas, mas após uma grande resistência e revolta dessa população. COLI, Jorge. Op. cit., p. 32.

7 Apud MELLO JÚNIOR, Donato. “Temas históricos”, Op. cit., p. 61.

8 DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p. 173.

9 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “Iconographia brasileira”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. 1956, v. 19, p. 349-354.

10 SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 127.

De um modo geral, mitos fundados nas peculiaridades da terra e das “raças” formadoras da nação.

Também participam dessa visão a ideia de uma miscigenação harmônica e da religião católica como salvadora da terra e das almas que nela habitavam.

O quadro de Meirelles está imerso em dezenas de conceitos que fazem parte da história cultural do país. Além de narrar um acontecimento ele, como toda interpretação, traz um depoimento sobre a história.

Tal depoimento sobre o episódio histórico da primeira missa seria retomado e, de alguma maneira, atualizado por outros artistas ainda no século XIX e, posteriormente, no século XX.

Victor Meirelles e Pedro Américo seriam considerados por diversos críticos como iniciadores de uma pintura verdadeiramente nacional.¹¹ A influência de ambos seria marcante na produção de pintura de história no século XIX e na formação de novos artistas através da atividade docente na AIBA.

Na Exposição Geral de 1879, Pedro José Pinto Peres (1850-1923) expõe a primeira obra que o torna conhecido no meio artístico carioca. Trata-se de *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879), com a qual o artista estabelece uma clara ligação com a pintura de Victor Meirelles, então seu professor na AIBA.

O quadro representa o momento em que os portugueses dividem esforços para elevar a cruz que será utilizada na celebração da primeira missa. Paralelamente, outras ações são desenvolvidas entre índios e portugueses, sobressaindo os aspectos exóticos da paisagem.

Gonzaga Duque não lhe pouparia críticas ao afirmar que esta obra não passaria de um simples prólogo da *Primeira missa*, trazendo de notável apenas o fato de ser a prova da aplicação do artista ao estudo.¹² Contudo, esta seria a pintura que renderia a Pedro Peres maior notoriedade, inclusive a comenda de Oficial da Ordem da Rosa. Peres, em 1889, substituiu seu antigo mestre na cadeira de pintura na AIBA.

As pinturas que abordam temas históricos são frequentes na produção de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), entre as quais encontramos *Fundação da cidade de São Paulo*, realizada em 1909 por encomenda do Governo do Estado de São Paulo para o Museu do Ipiranga. A ideia para execução da pintura partiu de Afonso d'Escagnole Taunay, diretor do Museu entre 1917 e 1945. O quadro fez parte de seu projeto de valorização do papel do Estado de São Paulo na história do Brasil.

Oscar Pereira da Silva, que também fora aluno de Meirelles na AIBA, buscou alicerçar esta e outras pinturas históricas sobre os cânones da tradição acadêmica. No entanto, podemos notar, em algumas de suas obras, a influência de uma estética naturalista e a consequente diminuição do caráter idealista que marca a prática da pintura histórica, como se nota nas pinturas anteriormente citadas.

Esta abordagem mais naturalista reside principalmente na concepção do espaço, orientado pelas leis da perspectiva, como também na atenção descritiva com que tratou as figuras humanas, sobretudo os indígenas que ocupam o primeiro plano.

A proximidade entre a *Fundação da cidade de São Paulo* de Oscar Pereira da Silva e a *Primeira missa* de Meirelles ultrapassa a semelhança entre os elementos iconográficos e se encontra sobretudo na concepção histórica que sustenta ambas as pinturas. A despeito das diferenças estilísticas e de abordagem, a pintura de Oscar Pereira também é parte de um projeto institucional e tinha por objetivo dar visibilidade ao papel do Estado de São Paulo na história do país.

11 Laudelino Freire, em *Um século de pintura*, não põe dúvidas quanto à brasilidade da obra dos dois pintores, referindo-se a ambos como “produtos de nossa cultura, porque filhos da nossa Academia, quando dela saíram já pintores habilitados e capazes”, a despeito de terem estudado na Europa. FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typographia Rôhe, 1916, p. 134.

12 DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Op. cit., p. 206.

Carlos Oswald (1882-1971) tornou-se mais conhecido por haver difundido a prática de gravura em metal no Brasil. Mas além de sua obra gráfica o artista foi autor de uma produção pictórica na qual sobressai a preocupação com a cor e os efeitos de luz, revelando uma forte influência do impressionismo.

Produzindo no início do século XX, sem aderir às propostas do modernismo brasileiro, no começo de sua carreira Oswald se aproxima de tendências simbolistas que serão posteriormente abandonadas em troca de soluções mais acadêmicas, principalmente em suas obras sacras, como apontou o crítico e historiador Walter Zanini.¹³

Primeira missa no Rio de Janeiro (1915) é apontada pelo artista, em sua autobiografia,¹⁴ como um marco na carreira, pois lhe abriu caminho para a realização de obras sacras, que seria o gênero mais explorado pelo pintor.

Em *Primeira missa no Rio de Janeiro* encontramos os mesmos padrões compositivos observados anteriormente (a representação da elevação do cálice, a posição do sacerdote junto ao altar e dos elementos que o decoram, capitados quase no mesmo ângulo de visão do quadro de Meirelles), dessa vez ilustrando outro capítulo da história do país: a ocupação francesa no Rio de Janeiro, ocorrida entre 1555 a 1560.

A claridade da cena e a leveza de tons afastam essa pintura da sobriedade que caracteriza as pinturas anteriores. Produzida num momento em que já se configurava um novo contexto para produção artística no país, no qual a pintura acadêmica não era mais o único paradigma e o gênero histórico não possuía mais um lugar privilegiado.

Ao refletir sobre a importância de *Primeira missa no Rio de Janeiro*, Carlos Oswald chama a atenção para uma analogia de significado entre sua pintura e a *Primeira missa* de Meirelles, ambas entendidas como símbolos do surgimento de uma civilização.¹⁵

A referência que Candido Portinari (1903-1962) faz à pintura de Meirelles é algo que merece especial atenção, principalmente se pensarmos sua obra no contexto do modernismo brasileiro, que se propôs como o renovador das antigas práticas acadêmicas e iniciador da arte moderna no país.

Candido Portinari, que desde o início da carreira mostrou-se sensível à problemática da realização de uma arte brasileira, em debate no contexto modernista, não deixaria de enfatizar em sua obra os aspectos humanos da realidade local. A figura do trabalhador foi, sem dúvida, o principal assunto de seus trabalhos, nos quais ela adquiriu uma dimensão épica, obtida por uma composição que lhe confere solidez e monumentalidade.

Em suas pinturas históricas vemos mais claramente um sentido épico, o desejo de contar a história do país, atualizando-a a partir de seu ponto de vista. Entretanto, ao abordar o tema da primeira missa, Portinari não rompe completamente com o tipo de discurso proposto por Meirelles, mas lhe dá uma nova interpretação, na qual é negada uma imagem harmônica do encontro entre os povos em uma oposição direta à narrativa de Caminha.

Diferentemente do quadro de Meirelles, em *Primeira missa no Brasil*, de 1948, Portinari procurou tornar evidente a artificialidade do encontro, criando para isso um cenário construído que separa quase totalmente a cerimônia do ambiente natural. A separação também é colocada entre os dois povos. Não há índios na cena, recurso que pode ter sido utilizado pelo pintor para acentuar o caráter impositivo da colonização.¹⁶ O espaço do quadro é estruturado por figuras geométricas que coexistem em diversos planos, ge-

13 ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

14 Neste livro Carlos Oswald menciona o fato de que *Primeira missa no Rio de Janeiro* foi executada por encomenda do Cardeal Joaquim Arcoverde para ocupar o Palácio São Joaquim, no Rio de Janeiro. OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor, notas autobiográficas de Carlos Oswald*. Petrópolis: Editora Vozes, 1957.

15 Idem, p.50-55.

16 Essa ausência deteria a atenção do crítico Mário Pedrosa. Num primeiro momento, o crítico a interpretou como um gesto simbólico do artista que assim enfatizaria a situação real do índio, aliado da sociedade brasileira desde a implantação da cultura europeia. Ao tomar conhecimento de que o artista suprimiu o elemento indígena da cena porque acreditava que ele realmente não participou da missa real, Pedrosa considerou essa visão equivocada e reprovou a supressão dos indígenas. Apud FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 129.

rando uma aparência de transitoriedade sobre a qual imperam as figuras firmemente delineadas dos portugueses. Parece existir o desejo de dramatizar a cena, trazê-la do tempo mítico para o plano da ação. Não obedece a narrativa histórica, mas se coloca à frente dela, construindo uma nova interpretação mais condizente com o projeto artístico ao qual pertencia.

Desse modo, Portinari atualiza o mito da fundação do Brasil lançando mão dos mesmos procedimentos da pintura histórica com os quais Meirelles realizou sua obra. Portinari faz uma citação à obra de Meirelles assim como este fez uma citação à obra de Horace Vernet.

Durante os anos que foram atravessados pela ditadura militar (1964 a 1985), diversos artistas, entre eles Glauco Rodrigues (1929-2004) e Anna Bella Geiger (1933), discutiram em suas produções os problemas enfrentados pelo país, ao mesmo tempo em que buscaram problematizar os próprios paradigmas artísticos. Ambos utilizaram a imagem da *Primeira missa*, por meio de procedimentos diferentes, trazendo questões pertinentes à cultura e à arte brasileiras.

Se considerarmos o conjunto da produção de Glauco Rodrigues, veremos que a problematização da identidade nacional está presente na maior parte dela, sobretudo a partir de meados dos anos de 1960 quando, saindo de uma fase abstrata, retoma a figuração. O período coincidiu também com a volta do artista ao Brasil, após alguns anos de estudo na Itália. Esse duplo retorno foi definido por Luis Fernando Veríssimo como um “redescobrimento” do país por meio do qual o artista foi tentando acercar-se do espaço e personagens de um complexo espetáculo.¹⁷ É nesse contexto que a imagem da *Primeira missa* de Meirelles será explorada por Rodrigues, com um recurso que a utiliza como lugar paradigmático de uma certa visão sobre a cultura brasileira. Rodrigues refaz a cena criada por Meirelles diversas vezes, inserindo-lhe figuras descontextualizadas, pinturas realizadas a partir de imagens fotográficas retiradas de revistas, que vão destruindo a unidade espacial e temporal da imagem.

Ao contrário de Portinari, Rodrigues não faz apenas uma citação a uma obra mais antiga, prática que, inclusive, é comum dentro da tradição de pintura histórica, mas realiza uma apropriação de seus elementos para, a partir daí, problematizar seus significados ideológicos.

Essas apropriações compõem uma alegoria do país que, diferentemente das alegorias utilizadas na pintura acadêmica, tem por objetivo evidenciar o choque e a contradição dos elementos. Suas pinturas revelam o uso da fotografia como referência e sintaxe na justaposição das figuras. O resultado é a imagem de um país em que todos os elementos são absorvidos e aclimatados numa natureza selvagem.

Muitos dos trabalhos que fazem parte da produção conceitual de Anna Bella Geiger parecem jogar com a própria função informativa das imagens, na medida em que exploram a ilusão gerada por elas, especialmente pelas imagens fotográficas. Durante a década de 1970, Geiger realizou diversos livros de artista, nos quais a fotografia e determinados procedimentos gráficos assumem papel preponderante. Em muitos deles seu procedimento poético se vale de uma “retórica escolar”, que lhes dá uma característica comum a outros veículos de informação, como cadernos escolares e livros didáticos.

Esses “caderninhos”, como são chamados, colocam-se em diálogo com um amplo sistema cultural, que envolve a distribuição e manipulação de informações. Em *História do Brasil ilustrada em capítulos*, Geiger discute os símbolos

17 RODRIGUES, Glauco. *Glauco Rodrigues*, Texto de Luis Fernando Veríssimo. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

de brasilidade por meio de fotografias de índios, fotografias publicitárias e desenhos feitos a lápis de cor. Em uma das páginas a artista insere uma fotocópia da *Primeira missa* de Meirelles e, a partir dela, realiza diversos desenhos inacabados, cobrindo a imagem com lápis de cor. Deste modo, a imagem da *Primeira missa*, modelo a ser copiado, coloca-se no caderninho de Geiger, tal como os símbolos nacionais se colocam para a sociedade. Nos seus singelos rabiscos, propositadamente mal-acabados, a artista mostra a inadequação da tentativa de copiá-los. Impossível segui-los, como bem o demonstra o desenho inacabado da aluna impaciente. Suas sutis interferências sobre as fotocópias revelam o caráter artificial desses modelos, e assim os fragiliza no próprio ato de sua afirmação, a repetição didática.

Considerando a diversidade de citações relativas à obra em questão de Victor Meirelles,¹⁸ é forçoso notarmos o que as distingue fundamentalmente, visando conhecer os caminhos que essa imagem tomou na arte brasileira.

Para tornar o reconhecimento dessas distinções e aproximações uma estratégia de aprofundamento nas obras estudadas, procuraremos relacionar entre si as obras dos artistas ligados à Academia e, por outro lado, compreender de que maneira a obra de Portinari dialoga com essa tradição acadêmica.

Quanto às obras dos artistas contemporâneos, Anna Bella Geiger e Glauco Rodrigues, optamos por entendê-las individualmente, de modo a empreender um estudo mais detalhado sobre os procedimentos poéticos que desenvolveram ao abordarem a imagem da *Primeira missa* e sobre a maneira pela qual pensaram, nessas obras, a problemática da identidade nacional.

Objetivos e justificativas

A nova historiografia que se desenvolve, sobretudo na França, nos anos de 1960, teve uma de suas principais definições apresentada no ensaio de Fernand Braudel, "História e ciências sociais: a longa duração",¹⁹ no qual o autor propõe a análise de extensões maiores de tempo a fim de perceber as reais forças que movimentam a sociedade. Trata-se de um tipo de análise que reserva a atenção para as estruturas e observa as permanências na história. Esta perspectiva orientou a escolha dos objetivos desta pesquisa, quanto à proposta de estudar o percurso de uma imagem dentro de um sistema artístico, observando as estruturas desse sistema e as características que nele permanecem no decorrer do tempo.

Mas, se por um lado tal proposta traz algo do conceito de longa duração da historiografia francesa – no que se trata da extensão de tempo, de um olhar para as estruturas e por abordar a possível permanência dessa pintura como uma imagem paradigmática – por outro lado, ela também carrega influência da *micro-história*, especialmente das pesquisas de Carlo Ginzburg, ao escolher como ponto de partida o estudo de uma imagem e por circunscrever os objetivos da pesquisa ao âmbito das relações que esta imagem estabeleceu. A referência ao historiador italiano também advém da necessidade de cruzar as particularidades ligadas ao universo de experiências de cada artista com o contexto mais geral que envolve a produção de arte no Brasil.

Os estudos em iconologia, realizados pelos teóricos ligados ao Instituto Warburg, também influenciaram diretamente o principal objetivo desta pesquisa, realizar, no campo da história da arte, um estudo sobre a *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, e suas ressonâncias na arte brasileira. O embate com as fontes visuais e literárias que fizeram parte do processo criativo de

18 Outras citações ainda poderiam ser mencionadas, como a da exposição *Visão ingênua da Primeira Missa*, realizada em 1987, no Museu Nacional de Belas Artes, em comemoração ao sesquicentenário do nascimento de Meirelles da qual participaram doze artistas.

Outra alusão a este quadro foi feita por Humberto Mauro em *O descobrimento do Brasil*, filme de 1937.

19 BRAUDEL, Fernand. "História e ciências sociais". In: *Annales E.S.C.*, 1958, p. 725-753.

Meirelles e uma análise comparativa entre as demais pinturas que dialogam com a *Primeira missa* é que me possibilitará traçar as relações entre essa obra e o meio artístico, procurando conhecer a natureza dos diálogos formados.

A temática histórica envolvendo o episódio da primeira missa foi utilizada por Meirelles dentro de um contexto que propunha a criação de bases para o desenvolvimento de uma pintura nacional.

Sua obra procurou atender não apenas a essa demanda como também dialogar com a arte produzida nos grandes centros europeus, ganhando por esses motivos uma notoriedade que a fez figurar entre as mais importantes pinturas brasileiras, servindo de parâmetro para a produção de pinturas históricas nos séculos XIX e XX.

A presença dessa imagem, seja como modelo para outras pinturas históricas, como símbolo cultural ou ainda como mais uma imagem veiculada pelos meios de comunicação de massa, pode ser entendida como índice da permanência de um debate sobre a identidade nacional, que assumiu feições distintas em cada período. Também é índice da existência e transformação de um meio artístico e pode trazer dados sobre a relação desse meio com a tradição acadêmica.

Tal pesquisa poderia esclarecer de que maneira a *Primeira missa* participou da construção de uma visão idealizada sobre o país e de como os desdobramentos e citações a essa imagem reafirmaram, ressignificaram ou contestaram essa visão, refletindo momentos diferentes da história da arte no país e de sua relação com a sociedade.

Metodologia

Quanto à metodologia, esta pesquisa terá como um de seus pressupostos as considerações de Giulio Carlo Argan a respeito das bases da historiografia de arte. Para o historiador italiano:

o objetivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações, e as relações são muitas vezes indiretas e a longo prazo, somente através de uma extensa série de confrontos é possível caracterizar uma por uma as muitas e muito espalhadas raízes de que a obra nasceu. Os confrontos, de fato, não servem apenas para revelar as analogias e as dependências diretas, mas também as divergências, as associações de experiências diversas, os percursos por vezes complicados de pesquisa do artista.²⁰

20 ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Tradução M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, 2. ed., p. 24-25.

De tal modo, as obras estudadas serão consideradas em relação ao sistema artístico brasileiro e em sua relação com o tecido social, por isso ela tocará tantas vezes em questões culturais, da ordem das relações entre essas obras e a sociedade.

Pensando em uma história da arte que se aproxima de uma história cultural, terei como apoio metodológico a iconologia, iniciada por Aby Warburg e definida de modo mais preciso por Erwin Panofsky. Para estes estudiosos os significados das imagens são também fundamentais para o entendimento das obras. A iconologia, como método interpretativo, atentaria para aquele nível de significado, denominado por Panofsky como *significado intrínseco* ou *conteúdo*, onde encontramos os “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”.²¹

Nesta pesquisa a iconologia será fundamental para a análise das pinturas históricas e conduzirá minha pesquisa para um entendimento mais profundo das características desse gênero de pintura.

21 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 52.

Por se voltarem para a análise da imagem, as pesquisas realizadas em torno do Instituto Warburg abriram caminho para os estudos que teriam como campo a cultura visual. Este campo de estudos tem levantado questões fundamentais sobre a visualidade e, apesar de uma certa indefinição metodológica que o tem caracterizado, acredito que tais questões, abordadas sob uma perspectiva histórica, poderão ser úteis na compreensão das obras dos artistas contemporâneos. Glauco Rodrigues e Anna Bella Geiger, ao utilizarem imagens provenientes de diversos meios de comunicação, dirigem nosso olhar para os significados dessas fontes e suas relações com a cultura.

A primeira etapa da pesquisa, que constitui os primeiros seis meses, deverá se configurar em um conjunto de quatro ensaios que não terão como proposta abranger a totalidade da produção dos artistas mencionados, mas sim os casos específicos em que suas produções tocam as questões acima levantadas. A configuração da imagem da *Primeira missa* de Victor Meirelles e o seu desdobramento através das citações por outros artistas constituirá a trajetória do estudo e as inter-relações entre os ensaios.

O estudo se fará a partir da análise direta das obras, tomando como ponto de partida seus aspectos formais e procedimentos artísticos. Contudo, o foco em uma obra em particular na produção de cada artista não será desvinculado da relação com o conjunto de sua produção e, desta com as questões que envolveram o seu contexto.

No caso da *Primeira missa* de Victor Meirelles terá que se considerar:

a) a participação dessa pintura na constituição de uma interpretação sobre a história do Brasil; b) as relações entre este quadro e o documento “fundador” do país, a *Carta a El-Rey D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha e as relações com outras fontes literárias; c) O papel da Academia Imperial de Belas Artes na conformação de uma temática nacionalista; d) as obras que serviram de referência para Meirelles na configuração de sua pintura; e) as ressonâncias da obra no ambiente artístico do período, através das fontes de época;

No segundo ensaio, ao tratar mais amplamente das citações a essa obra, serão relevantes:

a) os mecanismos que a tornaram artística e culturalmente significativa; b) quais os diálogos entre as obras que lhes fazem referência. No caso específico de Candido Portinari: investigar de que maneira sua obra se situa em relação às pinturas históricas que a antecedem e problematizar sua produção dentro do contexto do modernismo.

No ensaio dedicado à produção de Glauco Rodrigues:

a) analisar a utilização da fotografia na pintura, o que nos permitirá reconhecer o uso da apropriação e justaposição de imagens, recorte e colagem de figuras retiradas de um amplo acervo visual; b) localizar estes trabalhos no âmbito do debate artístico e cultural de sua época que, marcada pelo regime autoritário, colocava em questão os símbolos nacionalistas; c) averiguar os procedimentos artísticos que, ao mesmo tempo em que expõem a artificialidade das construções ideológicas, podem também afirmar certos mitos de brasilidade difundidos na cultura de massa.

Quanto ao trabalho de Anna Bella Geiger, *História do Brasil ilustrada em capítulos* (1975), o ensaio sobre sua obra implicará: a) na atenção para a origem das imagens que a artista utiliza e intenções que as colocam em circulação no universo cultural; b) o embate de seus trabalhos com a propaganda militar dos anos de 1970; c) a imagem fotográfica como eixo no desenvolvimento de seus trabalhos.

A última etapa da pesquisa seria reservada ao aprofundamento das questões levantadas e ao reconhecimento das diferenças e analogias das abordagens dos artistas ligados à Academia em relação a Portinari, único representante do modernismo, e deste em relação aos artistas contemporâneos. Além disso, caberia uma reflexão crítica acerca dos dados obtidos e dos resultados das metodologias utilizadas.

SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA

- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rey D. Manuel*. São Paulo: Ediouro, 1999.
- GEIGER, Anna Bella. "Experiência com foto, vídeo e serigrafia". In: *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca, 1997, v. 3.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Confederação dos tamboios*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864, 2. ed.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra". In: *Ars*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: O Departamento, 2º semestre 2007, vol. 5 n. 10.
- COCCHIARALE, Fernando. "O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger", In: *Anna Bella Geiger: constelações*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996.
- COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre Docência na área de História da Arte Contemporânea. Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- JAREMTCHUK, Daria Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Fonti e suggestioni europee nella pittura di storia brasiliana del XIX secolo". In: *Revista Studi latinoamericani*. Udini, Itália, nº 2, 2006, p. 129-141.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. "Hoje, Primeira Missa". In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 de abril, 1957.
- ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.
- RUBENS, Carlos. *Vitor Meirelles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *Museu Victor Meirelles: 50 anos*. Florianópolis: Tempo, 2002.
- XAVIER, Ismail. "Alegoria, modernidade e nacionalismo". In: *Novos rumos*. Ano 5, nº 16.